

مؤسسة الأبحاث العربية

البنيوية التكوينية والنقد الأدبي

لوسيان غولدمان يون باسكاوي جاك لينهارت
جاك دوبوا جان دوفينو ر. هيندلس

راجع الترجمة : محمد سبيلا



البنيوية التكوينية والنقد الأدبي

مؤسسة الأبحاث العربية

البنيوية التكوينية والنقد الأدبي

لوسيان غولدمان يون باسكاوي جاك لينهارت
جاك دوبوا جان دوفينو ر. هيندلس

راجع الترجمة: محمد سبيلا

الطبعة الثانية

* البنيوية التكوينية والنقد الأدبي.
* الطبعة الثانية ١٩٨٦، الطبعة العربية الأولى ١٩٨٤.

* الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
ص.ب: ٧٠٥٧-١٣ (شوران) بيروت - لبنان.
هاتف: ٨١٠٠٥٥/٦، تلكس ٢٠٦٣٩ دلتا - لبنان.
* نشر هذا الملف في مجلة «آفاق» التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب.
* تصميم الغلاف: سمر دملوجي.

المحتويات

تقديم

منهج البنيوية التكوينية والنقد الأدبي

ارتأت لجنة تحرير «آفاق» ان تصدر ملفاً عن منهج البنيوية التكوينية في مجال النقد الأدبي. وذلك استجابة لـ «انتظار» قائم في حقلنا الثقافي. وهو انتظار مزدوج في أبعاده وتطلعاته:

ـ فالبنيوية التكوينية تسعى الى إعادة الاعتبار للعمل الأدبي والفكري في خصوصيته بدون ان تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها. مع المنهج البنيوي التكويني، لا يلغى «الفني» لحساب الايديولوجي، ولا يؤله باسم فرادة متمنعة عن التحليل.

ـ وداخل الحقل الثقافي عندنا، يتنامى الاهتمام بمنهج البنيوية التكوينية باعتباره أفقاً يساعد على مواصلة تعميق أسس الأدب والنقد بارتباط مع الأسئلة الضرورية الملحة، وبعيداً عن الاختزال وعن تكرارية الخطاب الايديولوجي المبدئي.

لا يعني ذلك، مطلقاً، «تفوق» المنهج البنيوي التكويني على غيره من مناهج التحليل والمقاربات النقدية، كما لا يعني تبنياً لهذا النهج. فالخطوات التي قطعها الفكر العربي والنقدي على هذه الطريق، والشعور بضرورة التعامل النقدي مع الثقافات والمناهج والمعارف، يحملنا، اذا توخينا الموضوعية والتفاعل المخصب، على ان نفسح المجال امام مختلف المناهج والمقاربات لنتعرف عليها في سياقها

وتاريخيتها لكي ندرجها، بحجمها الحقيقي، في سجل معرفتنا، وحتى لا نظل نجري داخل الحلقة الناقصة: نقتبس بطريقة تجزيئية، ونحيل قراءنا على مرجعية غائبة تستحيل في إطار المثاقفة والتبعية الى سلطة لا تقبل الاستئناف.. ونتبع في تعاملنا مع معطيات الثقافة الأجنبية والفكر العلمي، طريق «الموضة» لا طريق مقتضيات المعرفة ومتطلبات الأسئلة الحقيقية المرتبطة باشكاليات «ضرورية».

إن هذه المسألة تواجهها الثقافة العربية المعاصرة على أكثر من مستوى، ولا أحد يزعم القدرة على تقديم الوصفات لمعالجتها. لكن الاجابات الجزئية ضمن ممارسة نظرية نقدية، تنطوي عمقياً على إسهامات ملموسة في مجال التوضيح والاستيعاب والتمثل. فالتعريف بالمناهج والنظريات في سياقها، واستناداً الى أصولها، من شأنه أن يحد من سلبيات هجرة المصطلحات التي تصيب ثقافتنا المستقبلة لعطاءات الفكر الانساني. بل ان هذه العودة الى الأصول، والتقديم النقدي، يقصران من عمر الخلط والادعاء والابتسار، ويحميان القراء من تعالم الوسطاء وتبسيطيتهم.

إلا أن ترجمة النصوص الأساسية في مجال النقد والفكر، على أهميتها الجوهرية، لا تحل المعضلة، لأن الأمر يتعلق بالكشف عن الواقع من خلال خطاب نفاذ وقادر على انتاج معرفة تضيء مختلف مساربه ومنعرجاته. ولهذا لا تكون النظريات والمناهج هي الغاية، وإنما نتاج المعرفة مشخصاً في التحليل المقنع والمضيء لمسيرتنا الأدبية والثقافية.

إن البنيوية التكوينية فلسفة متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز «سلبية» النقد الى استشراف ايجابية تنسجها الجدلية القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدلية الممثلة لجوهر كل علم تكويني. فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، بذرة تؤشر على ما ستكونه، أي بداية تبنين يؤسس بنيات جديدة ويلغي البنيات القائمة. والبنيوية التكوينية، في اعتبارها لكلية الظواهر وترابطها، تنطلق من نقد الواقع القائم الناقص، من زاوية استحضار ما يتكون عبر الجدلية المحايثة. وهذا ما يفسح المجال، وبخاصة عند لوسيان غولدمان ومنهجه البنيوي التكويني، امام الذات (الجماعية) في الفعل والتفكير. باعتبارها تتوفر على حد اعلى من الوعي الممكن يشرطها ويحدد قدراتها على التأثير والتغيير.

وبالنسبة للنقد والأدب، فان العلائق بينهما وبين المذاهب الفلسفية الكبرى وطيدة ومتواترة، لأن الأدب مهما تميز فإنه يصدر عن رؤ ية ما ورائية تسلك شتات العناصر المكونة له ابتداء من اللغة التي هي حجر الزاوية في كل بنيان أدبي. فمن أرسطو الى لوكاش، ظلت الاستيقا، بمعناها الواسع، مبحثاً مركزياً عند الفلاسفة الكبار.

لكن مشروع غولدمان يتميز بكونه اتخذ النقد الأدبي مجالاً أساسياً لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته ومستعملاً منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات انتاج المعنى عبر أنماط من الرؤ ية للعالم. لقد كان غولدمان يعتبر هذه القراءة للأعمال الأدبية والفكرية أساسية وسابقة على القراءات الأخرى، إلا أن ما أنجزه من تحليلات وتطبيقات، على أهميته، لا يزكي المشروع في طموحاته البعيدة، وإنما يجعله مشروعاً مفتوحاً قابلاً للنقد والاضافات. وهذا الجانب هو ما حاول بعض الباحثين ان يعمقوه ضمن المنهج الغولدماني. ونشير، هنا، الى المحاولة الهامة التي أنجزها جاك لينهارد من خلال تحليله لرواية غربية «الغيرة»، والتي يجد القارىء عرضاً مفصلاً عنها ضمن مواد هذا الملف. فقد اهتم لينهارت بالكتابة من منظور مادي باعتبارها مكوناً أساسياً في كل نص، قابلاً للتحليل والتأويل. فالكتابة، مهما استجابت للميتولوجيا الصميمية عند الكاتب، تظل مرصداً لتتبع تحولات المفاهيم والعلائق ولإبراز غنى النص وخصوصيته بعيداً عن الاختزال. ومن ثم فإن البنيات الدالة في مكوناتها وجدليتها، تشمل الكتابة ولغاتها. وفهم العمل الأدبي يجب ان يدخلها في الاعتبار، لأن البحث عن مظاهر تماهي الذات والموضوع يمر عبر الكتابة التي هي تلمس للموضوع عبر الذات.

لقد قصدنا، في اختيار مواد هذا الملف، الى ان نسلط الضوء على المنهج البنيوي التكويني وعلى أهم المصطلحات الاجرائية المتصلة به: الرؤ ية للعالم، والوعي الممكن. ونحن نعلم ان لا شيء يغني عن مجموع الدراسات والتحليلات التي كتبها غولدمان، إلا أن تقديم فكره ومنهجه من منظور نقدي، يتيح للقارىء الذي لا يعرف لغة أجنبية ان يكون فكرة اساسية عن المنهج وأدواته. وأملنا هو أن يتاح لنا في فترة لاحقة ان نقدم دراسات تطبيقية لنقاد مغاربة وعرب، تستوحي النهج البنيوي التكويني، حتى نتمكن من معرفة إمكانات المنهج وحدوده.

بطاقة تعريف

لوسيان غولدمان

ولد لوسيان غولدمان ببوخارست سنة 1913، وقضى طفولته في مدينة بوتوزالن في رومانيا حيث أتم دراسته الثانوية. بعد البكالوريا هيأ إجازة في الحقوق ببوخارست حيث احتك اول مرة بالفكر الماركسي.

انتقل سنة 1933 الى فيينا حيث اكتشف الأعمال الثلاثة الكبرى للوكاش «الروح والأشكال» و«نظرية الرواية» و«التاريخ والوعي الطبقي».

انتقل سنة 1934 الى باريس حيث هيأ رسالة دكتوراه في الاقتصاد السياسي وإجازة في اللغة الالمانية وأخرى في الفلسفة. ويبدو انه منذ هذه الفترة كان قد حدد المقولات الرئيسية لتفكيره وخاصة مقولة الكلية التي هي مقولة مركزية في أعماله.

هرب سنة 1940 من الاحتلال الألماني نحو مدينة تولوز الفرنسية ثم مر خلسة الى سويسرا حيث بقي في إحدى معسكرات اللاجئين الى سنة 1943 وبفضل جان بياجيه تم تحريره وإعطاؤه منحة دراسية بحيث استطاع تهييء رسالة دكتوراه في الفلسفة في جامعة زوريخ بعنوان «المجموعة الانسانية والكون لدى عمانويل كنط» ثم عين بعد ذلك مساعداً لجان بياجيه في جامعة جنيف حيث تأثر بأعماله حول البنيوية التكوينية.

بعد تحرير فرنسا عاد الى باريس وحصل على منصب ملحق بالمركز الوطني للبحث العلمي ثم على منصب مكلف بالأبحاث. في هذه الاثناء هيأ رسالة

دكتوراه في الأدب بعنوان: «الإله المختفي، دراسة في الرؤية المأساوية في «أفكار» باسكال ومسرح راسين». وهي دراسة تحليلية ماركسية للأدب بدلالة البنيات الذهنية الجماعية التي أنشأتها المجموعات الاجتماعية. ثم ألف غولدمان ـ بطلب من اميل برييه ـ «العلوم الانسانية والفلسفة» الذي ظهر سنة 1952.

نشر سنة 1959 «أبحاث جدلية»، وهو مجموعة أبحاث حول علم اجتماع الأدب والفلسفة. سنة 64 أصبح مدير قسم علم الاجتماع الأدبي بمؤسسة علم الاجتماع في جامعة بروكسيل الحرة. وأصدر «من أجل علم اجتماع الرواية». ركز اهتمامه في الفترة الأخيرة من حياته على مشاكل المجتمع الغربي المعاصر. وكتاباه الأخيران «البنيات الذهنية والابداع الثقافي» و«الماركسية والعلوم الانسانية» يعبران عن اهتمامه النظري بالعوامل التي يمكن ان تسمح للمجتمع الغربي بالاتجاه نحو الاشتراكية. وأظهر كذلك اهتماماً خاصاً بتجربة التسيير الذاتي في يوغوسلافيا وبالحركة الطلابية والعمالية في فرنسا سنة 1968.

جمع سامي نايير مجموعة من مقالاته المتفرقة ونشرها بعنوان «ابستمولوجيا وفلسفة سياسية» نشر سنة 1978 سلسلة *«Médiations»* لدى Denoél /Gonthier. وبنفس السلسلة ظهر سنة 1977 كتاب يضم مجموعة من الدراسات بعنوان: البنيوية التكوينية : غولدمان .

عن كتاب: P.V. Zima: *Goldmann — psychotheque 1973*

المادية الجدلية وتاريخ الأدب

لوسيان غولدمان
ترجمة محمد برادة

كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الابداع الأدبي. وبالنسبة للمادية الجدلية، فإنها تعتبر ذلك مسلمة أساسية، مع الحاحها بصفة خاصة، على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية.

غير أننا نجد كثيراً من الكتاب والفلاسفة يعترضون على مثل هذا التأثير يقولون، ان ربط القيم الروحية بالعوارض الاجتماعية والاقتصادية، ينطوي على الحط من تلك القيم. ومثل هذه الأحكام المسبقة تعززها عند البعض منهم، الرغبة في أن يحاربوا، داخل الماركسية، ايديولوجيا تبدو لهم سياسية أساساً، ومتعلقة على الأخص، بإرضاء الحاجيات المادية لجمهرة غير مثقفة ومعرضة عن قيم الفكر.

لن نتناول هنا من جديد، ما سبق ان قلناه في مكان آخر: فالقيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي والاجتماعي، بل هي قائمة بالذات على هذا الواقع مع محاولة إدخال الحد الأقصى من التضامن الانساني وروح العشيرة اليه. والمعضلة التي تحظى باهتمامنا هنا، هي اكثر تحديداً، إذ يتعلق الأمر باستخراج بعض المبادىء لتاريخ جدلي للأدب، ثم، ضمنياً، طرح السؤال المتصل بالعلائق بين الابداع الأدبي وبين الحياة الاجتماعية.

في نظر عالم الاجتماع، سواء كان ماركسياً أم لا، فإن هذه معضلة تتصل بالدراسة العلمية والوضعية فحسب. وكأية نظرية أخرى، فإن تأكيد تأثير العوامل

الاقتصادية والاجتماعية على الابداع الأدبي، ليس عقيدة، وإنما هو فرضية تكتسب صلاحيتها فقط بمقدار ما تؤيدها الوقائع.

إلا أنه من المسلم به كذلك، ان المناقشات حول هذه المعضلة قد ولدت سلسلة من سوء التفاهمات عند أخصام المادية الجدلية في معظم الأحيان، لكن كثيراً ما تناولها وتقبلها انصارها الحريصون على الدفاع عن مواقفهم اكثر من حرصهم على الحفاظ على اتصالهم بالأحداث وبالواقع.

لأجل ذلك، فإن محاولة لتدقيق معنى الأطروحات المادية والجدلية في موضوع تاريخ الأدب يمكنها ان تكتسي بعض الجدوى، شريطة ألا نغفل قط الطابع التحضيري لمثل هذه الدراسة التي لا تستطيع ان تدلل على شيء لا لصالح المادية الجدلية ولا ضدها، والتي يبقى هدفها الوحيد، هو الاسهام في صياغة وجهات النظر، وإعداد الأرضية التي يجب ان تتابع فوقها المناقشة.

— 1 —

سوء التفاهم الأكثر خطأ وانتشاراً، والذي نريد الاشارة اليه، هو ذلك الذي يخلط بين المادية الجدلية وبين نظريات هيبوليت تين *Taine* معزياً اليها تفسير العمل الأدبي بوساطة سيرة الكاتب والبيئة الاجتماعية التي عاش فيها.

قد نتصور، بصعوبة، فكرة تكون أكثر بعداً عن المادية الجدلية من هذه الفكرة. ذلك أنه بدون ان نتصور الفكر الفلسفي والابداع الأدبي ككيانات ميتافيزيقية مفصولة عن باقي الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فإن حرية الكاتب والمفكر مع ذلك تبقى كبيرة على نحو آخر، وكذلك روابطه مع الحياة الاجتماعية تظل قائمة على وساطة وتعقيد مختلفين، ويكون المنطق الداخلي لعمله الأدبي متوفراً على استقلال ذاتي لم تسلم به قط النزعة السوسيولوجية التجريدية والآلية.

أما بالنسبة للمادية التاريخية، فإن العنصر الأساسي في دراسة الابداع الأدبي يتمثل في كون الأدب والفلسفة هما، على صعيدين مختلفين، تعبير عن رؤية للعالم وفي كون الرؤيات للعالم ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية.

إن الرؤية للعالم هي وجهة نظر ملتحمة وموحدة حول مجموع الواقع. إلا ان فكر الأشخاص، باستثناءات محدودة، قلما يكون ملتحماً وموحداً. ولأن تفكير

الأشخاص وطريقة إحساسهم يخضعان لتأثيرات لا حصر لها، ويتعرضان لمفعول ليس فقط الأوساط الأكثر تنوعاً، بل ايضا لمفعول التكوين الفيزيولوجي بمعناه الواسع، فإنهما يقتربان دوماً من بعض الالتحام، إلا أنهما لا يدركانه إلا في حالات استثنائية. لذلك، قد يوجد مسيحيون ماركسيون، ورومانسيون يحبون تراجيديات راسين، وديمقراطيون لهم أحكام مسبقة عنصرية الخ.. على انه ليس هناك فلسفة حقيقية او فن حق، يكون في نفس الآن مسيحياً وعايثاً، او كلاسيكياً ورومانسياً او انسانياً وعنصرياً.

قد يعترض البعض: ولكن الرؤية للعالم تصبح في هذه الحالة، بمثابة كيان ميتافيزيقي ومجرد أبداً. إنها نسق من التفكير يفرض نفسه، في بعض الشروط، على زمرة من الناس توجد في اوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية

قلة هم الأشخاص الذين يعون كلية هذا النسق الفكري، إلا أن كل واحد يعيه بطريقة او بأخرى وذلك في حدود كافية لتكوين رابطة من المشاعر والأفكار والأفعال تقرب هؤلاء الناس بعضهم الى البعض، وتجعلهم يعارضون الطبقات الاجتماعية الأخرى.

الفيلسوف والكاتب يستوعبان أو يحسان بهذه الرؤية في مجموع أجزائها وعواقبها ويعبران عنها. من خلال اللغة، على الصعيد المفهومي او الاحساسي. لكن، ليتم ذلك، لا بد ان توجد تلك الرؤية او ان تكون على الأقل في سبيلها الى الوجود. غير ان المحيط الاجتماعي الذي تنمو فيه تلك الرؤية، والطبقة الاجتماعية التي تعبر عنها، ليسا بالضرورة هما المجال الذي قضى فيه الكاتب او الفيلسوف شبابها او قسطاً هاماً من حياتها.

هناك، بدون شك، احتمال كبير في ان يتأثر تفكير الكاتب بالمحيط الذي ربط الصلة به مباشرة، وقد يكون هذا التأثير متعدد الوجود، فيأخذ شكل تكيف، لكنه قد يأخذ أيضاً شكل رد فعل للرفض او للتمرد، وقد يصبح تركيباً للأفكار التي صادفها في هذا المحيط الخ...

يمكن كذلك لتأثير المحيط المباشر ان يعارضه وحتى ان يطغى عليه، تأثير

ايديولوجيات بعيدة في الزمن والفضاء.

مهما يكن فإن الأمر في هذه المسألة يتصل بظاهرة بالغة التعقيد، ويستحيل اختزالها الى خطاطة آلية.

إن سيرة الكاتب قد تكون لها أهمية كبيرة، ومن واجب مؤرخ الأدب ان يفحصها بعناية ليرى في كل حالة خاصة، ما يمكن ان تمده به من تعاليم وشروح. لكن يتحتم عليه ألا ينسى أبداً، عندما يتعلق الأمر بتحليل اكثر عمقاً، فإن السيرة لا تعدو ان تكون عاملاً جزئياً وثانوياً، وان الجوهري ـ هو العلاقة بين العمل الأدبي، وبين الرؤيات للعالم التي تقابل بعض الطبقات الاجتماعية.

نضيف الى ما تقدم، ان هذا المفعول للمحيط الاجتماعي على العمل الأدبي، يأخذ عند الدراسة العلمية، مظهراً احصائياً ويصبح بارزاً بالقدر الذي لا يجعله حالة فردية، بل حالة تمثله لعدد كبير من الأفراد ولتيار أدبي او فلسفي، مثلما هو الشأن بالنسبة للكثيرين من عامة الشعب في الأدب الواقعي بفرنسا منذ فيلون، ورابيله، الى موليير، وديدرو، وفولتير. وفي المقابل، نجد ان العدد الكبير من النبلاء الصغار في الرومانسية (عند شاتوبريان وفيني، وموسيه، ولامرتين) له دلالته بدون شك. ونفس الشيء بالنسبة لأناس منحدرين من اوساط نبالة الكساء كانوا يتحلقون حول كنيسة بور ـ رويال (وخاصة حول المنظرين: أرنولد، وباسكال، والشاعر راسين). ذلك انه توجد بصفة عامة، وخاصة عند اعضاء الزمر الاجتماعية، طريقة للتفكير والاحساس. ولكن الفرد كائن جد معقد، ووظائفه في مجموع مجالات الحياة جد متعددة، والوساطات بين تفكيره وبين الواقع الاقتصادي جد كثيرة ومتنوعة بحيث لا يمكن ان نختزله في خطاطة فقيرة على نحو ما تفعل السوسيولوجيا الآلية التبسيطية.

— 2 —

بدأنا بإبراز خطر المبالغة في تقدير أهمية السيرة عند التفسير الاجتماعي للعمل الأدبي. ولا يقل عن ذلك أهمية، التذكير بأن هذا التفسير ذاته ما هو، في نظر المؤرخ المادي، إلا جزء من مهمته ولا يمكن ان ينجزه إلا في نهاية عمله. كتتويج لمجهود طويل وأولي. ذلك انه قبل البحث عن العلائق القائمة بين عمل ادبي وبين

الطبقات الاجتماعية الموجودة زمن كتابة العمل، يتحتم فهم العمل الأدبي نفسه، وفهم دلالته الخاصة ثم الحكم عليه من الجانب الاستيقي باعتباره عالماً ملموساً من الكائنات والأشياء، أبدعه الكاتب الذي يتحدث الينا من خلاله.

لكننا هنا ايضا سنصادف نفس خطر المبالغة في تقدير أهمية الكاتب لفهم أعماله. ستبدو فاتنة، عند أول وهلة، فكرة التسليم بأن الكاتب يعرف أفضل من أي أحد آخر، دلالة وقيمة كتاباته، وبأن التعليقات التي اعطاها حولها بكيفية مباشرة او غير مباشرة (شهادات، محادثات، رسائل) تكون أفضل طريق لبلوغ فهم أعماله الأدبية.

هذه فرضية تتضح صحتها في بعض الأحيان، غير أنها ، بعيداً عن ان تكون حقيقة عامة وضرورية، كثيراً ما تصبح تبسيطاً خطيراً.

لقد قلنا بأن العمل الأدبي تعبير عن رؤ ية للعالم، وعن طريقة للنظر والاحساس بكون ملموس مشتمل على كائنات وأشياء، والكاتب انسان يعثر على شكل ملائم ليخلق ويعبر عن هذا الكون (العالم). إلا أن من الممكن ان يحدث تفاوت كبير او صغير، بين النوايا الواعية او الأفكار الفلسفية والأدبية والسياسية للكاتب، وبين الطريقة التي يرى بها ويحس العالم الذي يخلقه.

في هذه الحالة، كل انتصار للنوايا الواعية سيكون مميتاً للعمل الأدبي الذي تتوقف قيمته الاستيقية على المقياس الذي يعبر فيه، رغم وضد النوايا والقناعات الواعية للكاتب، عن الكيفية التي يحس هذا الكاتب من خلالها وينظر عبرها الى شخصياته.

وهناك أمثلة مشهورة، بلزاك الذي وصف افضل من أي واحد آخر، وهو الرجعي المتشبث بالمشروعية، نقائص الأرستقراطية والملكية السائرتين الى الانحطاط. ودانتي الذي كان يؤمن بمثل أعلى لامبراطورية كونية وقروسطية في حين ان عمله كان يبشر مبكراً بالرؤ ية الفردية التي قام عليها عصر النهضة.

لكن الحالات الأكثر فائدة بالنسبة للمؤ رخ والناقد، هي حالات الكتاب الذين تقدم بعض أعمالهم فقط، بل وحتى بعض أجزاء من الأعمال. هذا التفاوت المشار اليه.

عندئذ يستطيع الناقد، من خلال «التحليل المحايث» الذي لا يتعدى نطاق العمل الأدبي، أن يفرز العناصر الطارئة بسبب الاحتكاك مع القوى الخارجية وان يفصلها عما هو إبداع ورؤ ية اصيلة لدى الكاتب. نشير في هذا الصدد الى مثال واحد معبر: أحاديث وكتابات جوته عن الثورة الفرنسية. فبعض تعابيره التي اصبحت ذائعة هي تحبيذ للثورة. غير انه في معظم الأحيان، كان يأخذ موقفاً ضدها. وفي عمله الشعري تطالعنا نفس الازدواجية، لكن القيمة الأدبية لأعماله تتيح لنا هنا، التمييز دفعة واحدة فعندما كتب جوته ضد الثورة الفرنسية، انتج ثلاث مسرحيات غامضة وبدون مستوى: «البنت الطبيعية»، و«المواطن العام» و«المتشنجون». وعندما اتخذ موقفاً لصالح القوى الثورية. كتب تلك الرائعتين من الآداب العالمية وهما «فاوست» و«باندورا».

في جميع الحالات، تكون مهمة المؤرخ الجدلي، ان يستخلص، عبر تحليل استيتيقي محايث الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي. وهي دلالة يستطيع فيما بعد، ان يحاول إقامة العلاقة بينها وبين العوامل الاقتصادية، والاجتماعية والثقافية للعصر.

أما عن النوايا الواعية للكاتب وعن تفكيره فإن الأمر لا يتعلق مطلقاً بانكار كل ما قد تنطوي عليه من قيمة، بل يتحتم على المؤرخ ان يوليها عنايته وان يرى في كل حالة خاصة ما يمكن ان تقدمه له من معونة لتسعفه على فهم العمل الأدبي، بدون ان يكون له حكم مسبق يوهمه بأنه يمتلك أداة ذات امتياز او أداة لها صلاحية كونية..

إن القيمة الاستيتيقية تظل دائما هي المعيار الاساسي سواء بالنسبة للدلالة الموضوعية للعمل المنقود او بالنسبة للشهادات الواعية للكاتب.

— 3 —

اتضح، إذن ان سيرة الكاتب ليست عنصراً أساسياً لتفسير العمل الأدبي، كذلك فإن معرفة فكره ونواياه، ليست عنصراً جوهرياً في فهم ذلك العمل، وكلما كان العمل هاماً، كلما أمكنه ان يعيش وان يفهم لذاته، وان يشرح مباشرة بواسطة تحليل فكر مختلف الطبقات الاجتماعية.

هل يعني ذلك نكران وظيفة الفرد في الابداع الأدبي او الفلسفي؟ بالتأكيد لا.

غير أن هذه الوظيفة، ككل واقع، هي وظيفة جدلية ويتحتم ان نبذل الجهد لنفهمها من هذا المنظور الجدلي.

لا أحد يزعم نكران كون الانتاجات الأدبية والفلسفية هي من عمل صاحبها، فقط نقول بأنها متوفرة على منطقها الخاص، وبأنها ليست ابداعات تعسفية. هناك التحام داخلي لمنظومة مفهومية، كما ان هناك التحاماً لمجموعة الكائنات الحية داخل عمل أدبي. وهذا الالتحام يجعل تلك المفاهيم والكائنات تؤلف كليات يمكن لأجزائها ان يفهم بعضها انطلاقا من البعض الآخر وبخاصة انطلاقاً من بنية الكل.

هكذا، كلما كان العمل كبيراً، كلما كان شخصياً، لأن الفردية الاستثنائية والغنيةوالقوية، هي وحدها القادرة على ان تفكر او تعيش رؤ ية للكون حتى منتهى عواقبها، بينما تكون هذه الرؤ ية في طور التكون وحديثة التبلور في وعي الفئة الاجتماعية، لكننا نجد، من جهة ثانية، انه كلما كان العمل تعبيراً صادراً عن مفكر او عن كاتب عبقري، كلما أمكن فهمه في ذاته بدون ان يلجأ المؤرخ الى سيرة الكاتب او الى نواياه، ذلك ان الشخصية الأكثر قوة هي التي تتطابق بكيفية أفضل مع حياة الفكر، اي مع القوى الجوهرية للوعي الاجتماعي في مظاهره الفعالة والمبدعة. وعلى العكس من ذلك عندما يتعلق الأمر بفهم وتفسير فقط الاختلال والضعف في عمل أدبي او فكري، نكون في معظم الأحيان، مضطرين الى اللجوء الى فردية الكاتب والى الظروف الخارجية لحياته.

نضرب مثلاً بمجموعة من التفننات الاستعارية الخالية من القيمة الأدبية الكبيرة عند جوته، بل وحتى بعض الأجزاء الضعيفة من كتابه الثاني عن فاوست فهي تفسر بالتزاماته الاجتماعية في بلاط فيمار. لكن عندما كان جوته يتناسى وظفته كوزير في إمارة فيمار، عندئذ كان يعبر عن نفسه في عمله الأدبي.

بعيداً، إذن، عن إقامة تعارض بين الفرد والمجتمع، بين القيم الروحية والحياة الاجتماعية، يوجد الواقع. انه يوجد في الأشكال الأكثر اكتمالاً عندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجتهاالقصوى من الكثافة والقوة الخلاقة، وعندما يدرك الفرد قمة عبقريته المبدعة، فيمتزجان، وذلك سواء في المجال الأدبي او في المجالات الفلسفية والدينية والسياسية.

كيف يمكن فصل راسين او باسكال عن بور ـ رويال، وموتزير عن حرب الفلاحين ولوثير عن حركة اصلاح الأمراء، ونابليون عن الامبراطورية وعن الصراع بين الثورة الفرنسية وبين نظام الحكم القديم؟

ان التعارض بين الفرد والمجتمع لا يتعمق إلا عندما يبلغان أشكالها الدنيا اي عندما تصبح العشيرة جماعة، والحماس مؤسسة، وعندما يضعف الفرد ويتميز، عندئذ يتعلق الأمر في تاريخ الابداع الأدبي، أكثر فأكثر، بكتابات يمكن ان تفيد بدرجة أكبر العلماء، لكن فائدتها تقل بالنسبة للتاريخ الفلسفي للأدب.

— 4 —

قبل ان نترك الفرد وعلاقاته مع العمل الأدبي او الفكري، سنتحدث عن سوء تفاهم آخر أقل خطورة من سابقيه، ربما بسبب طابعه الواضح، وان كان للأسف ليس أقل انتشاراً. إن الصراع السياسي اليومي، والحاجة الى محاربة الخصوم بجميع الأسلحة، كثيراً ما ينتهيان الى التأكيد على وحدة ضرورية بين الانتاج الأدبي وفعل الفرد، إذا ما حكمنا عليهما من وجهة نظر أهميتهما الاجتماعية الموضوعية. وحسب هذا المنطق، فإنه إذا كان لكاتب نشاط سياسي رجعي لا بد أن يكون عمله الأدبي كذلك، وإذا كان إنتاجه رجعياً، فإنه يجعل كل نشاطه مشبوهاً . . . وإذا كان «مالرو» اليوم رجعياً، فإن رواياته قد كانت كذلك دائماً وبالنظر الى محتوى كتابات بعض الكتاب فإنه يتحتم ان نسيء الظن بنشاطهم على جميع الأصعدة.

لا شك ان المادية الجدلية تؤكد وحدة الوعي والفعل انطلاقا من أبسط مستوى للادراك (أنظر أطروحات ماركس عن فورباخ)، الى الأشكال الأكثر تعقيداً في الفكر النظري (وهذا ما سماه جان بياجي في علم النفس الحديث بطابع الفكر الاجرائي).

على أنه سيكون من الصعب ان نشك اليوم في انه يوجد، على مستوى الفرد ليس فقط تأثير للوعي على السلوك، بل ايضا تأثير معاكس للسلوك على الحياة الثقافية والعاطفية (وهو تأثير سبق ان سجله عدد من المفكرين الغرباء عن المادية الجدلية منذ باسكال ـ صَلِّ وستؤمن ـ الى النظرية المحيطية للانفعالات عند

جيمس ولانج وفي أبحاث جان بياجي).

كذلك، نعتقد انه يوجد، على مستوى الفئة الاجتماعية، تفاعل صميمي بين الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر. ومن ثم، فإن كل عمل أدبي هام، وكل تيار فلسفي، او فني، تكون له أهميته ويمارس تأثيراً على سلوك أعضاء الفئة الاجتماعية، وبالعكس فإن طريقة الحياة والتصرف لمختلف الطبقات الاجتماعية، في فترة معينة، تحدد جزءاً كبيراً من اتجاه الحياة الثقافية والفنية.

لكن هاتين الملاحظتين لا تستتبعان مطلقاً القول بوجود وحدة بين الوظيفة الموضوعية للسلوك الفردي لكاتب ما، وبين الأهمية الموضوعية لعمله الفلسفي او الأدبي بالرغم من ان هذه الوحدة يمكن ان توجد، وقد تكون بالنسبة للفرد مثلاً أعلى يسعى اليه والامكانة الوحيدة لتحقيق حياة كاملة وكلية.

وبالنسبة للزمرة الاجتماعية، يظل صحيحاً دائماً ان الفكر والفعل يؤثر أحدهما على الآخر ضرورة، ويبقيان متقاربين في بعض الحدود. إنه لا يمكن تصور مجتمع مكون فقط من مفكرين او من رجال فعل. على ان باستطاعة الفرد ان يتخصص وأن يملأ حياته بما هو مجرد جزء من الحياة الاجتماعية عند الزمرة، لأجل ذلك كثيراً ما يوجد أفرادهم فقط مفكرون او فنانون او رجال فعل[1].

إنه من المحتمل، ولا شك، ان يسهل النشاط الاجتماعي والسياسي، فهم وجهات النظر التي يستتبعها الفكر موضوعياً، ومن المسلم به ان العناصر الأساسية للفكر الجدلي توجد في أعمال المناضلين الثوريين الكبار أمثال ماركس وانجلز ولينين، وروزا لوكسمبورغ.

إلا أن هذا مجرد تخمين ولو أن الأحداث كثيراً ما أكدته. فإنه ليس عاماً وليس، على الأخص، ضروري الوقوع، ومن جهة ثانية، يبدو لنا ان العمل اليومي بكل ما يستتبعه من غنى وتعقيد، يمكنه ان يكون في بعض الحالات، غير مساعد على التخطيطية المفهومية والتجريدية، التي تفترضها كل منهجة فلسفية. ولربما يكمن هنا الطابع الجزئي او المجزأ الذي تمثله الكتابات الفلسفية لماركس و«الدفاتر حول الجدلية» للينين، رغم القوة الابداعية، والثقافة العميقة لهذين الكاتبين. وقد يكون الوضع مختلفاً بالنسبة للفنان الذي يمكن لابداعه على مستوى

الاحساس ان يأخذ مجراه بفضل الاتصال المباشر والمكثف مع الواقع الذي ينصب على الفعل. وبالامكان ان نسرد هنا كذلك، أمثلة توضح، على الأقل، إمكان حدوث العكس: العمل الأدبي الكبير المستوحي للفلاحين الذي كتبه تولستوي في الشطر الأول من حياته، او شعر التمرد عند بودلير.

لكن يتحتم التأكيد على أن العمل الأدبي نفسه هو بالنسبة للفنان، وخاصة بالنسبة للمفكر، ليس مجرد فعل، بل هو أيضاً أكثر الأفعال فعالية من بين ما يستطيع ان يفعله.

نضيف الى ما تقدم، انه في بعض الفترات، مثل هذه الفترة التي نعيش فيها، قد لا تكون الشروط الملموسة لصراع الطبقات مشجعة وملائمة للتعبير الفني البروليتاري وللفلسفة الماركسية.

وهذه الملاحظة الأخيرة تقودنا الى معضلة اخرى تمت للأولى بصلة، وهي مشكلة المبدع المتحزب والمبدع «الحر». إن كلا من هاتين الوضعيتين تظهر، في فترات تاريخية مختلفة، وكأنها افضل وضعية مسعفة على الابداع الأدبي والفلسفي. ولقد سبق القول بأن الفن يعبر عن طريقة في الاحساس بالكون والنظر اليه. وخلال فترات الحماس الجماعي الكبير، عندما تتوافر وحدة عضوية وحية بين المنظمات والطبقة الاجتماعية التي تمثلها، يستطيع الفنان أن يعبر، في إطار تلك المنظمات، عن رؤية تعكس الطبقة والعقلية الجماعية. لكن في فترات الجمود او التقهقر، عندما تصبح المنظمة، الى حد ما، تنظيماً بيروقراطياً مستقلاً ذاتياً، وعندما تصبح علاقاتها مع الطبقة الاجتماعية لا تتم إلا من خلال مجموعة من الوساطات المعقدة، فإن الابداع الأدبي يغدو صعباً، وكثيراً ما يصبح الكاتب «الحر» المستقل، في مثل هذه الحالة، هو القادر أكثر من الكاتب المتحزب على إبراز الفكر الجماعي.

في العصور الكبرى للفكر المسيحي، كانت الكنيسة هي التي شيدت الكاتدرائيات. وفي فترات الانحطاط، يتحتم التوجه الى المرطقات، وما يمثل بدعاً في نظر الكنيسة، لكي نستمع الى صوت الفكر.

ونفس المعضلة نجدها عند الفلاسفة، ذلك انه إذا ظهر، عند أول وهلة ان

المنهجة المفهومية في غير حاجة الى الاتصال المباشر مع الواقع، وأن بـالإمكان ان تستمر في إنجاز عملها داخل المنظمة، حتى عنـدما تفقـد هذه الأخيرة الاتصال الواقعي والحي مع جمهرة الأوفياء، فإنه، في الحقيقـة، لا يوجـد فكر فلسفي او منهجة مفهومية إلا حيث تستطيع المنظمـة ان تحتضن الكلية الاجتمـاعية فضـائياً وزمانياً. لكن كل منظمة بيروقراطية، تكون جد قريبة من اليومي، وتكون آفاقها جد مباشرة فلا تتيح لها الالتقاء مع الرؤ ية الكلية التي يفترضهـا الفكر الفلسفي الحق.

هناك، إذن، بمقدار ما تأخذ العشيرة شكل مؤ سسة وتعوضها الجماعة، تباعد بين المنظمات (الكنائس، الأحزاب، الخ. . .) وبين الابداع الفكري، وهو تباعد لا يعني التضاد، إذ كثيراً ما يلتقيان في الخطوط العامة للأفق التاريخي.

وعلى كل، إذا كان، في مثل هذه الفترات، حـذر الكنيسة والمؤسسـات من أصحاب البدع ومن «الأحرار» قابلاً، للتفسير، وإذا كان هذا الحذر كبيراً بحيث يعكس الطابع الحاد للمنافسات، ويعكس أزمة المؤسسـات، فإن ذلـك لا يعني مطلقاً ان الأرثوذكسية الحرفية او الانتماء لأهم منظمة داخل طبقة اجتماعية في فترة معينة، هو شرط ضروري او كـاف، لاضفاء الصحـة على فكـر ما، أو لاعـطاء القيمة الاستيقية لعمل أدبي. ولكي لا نسوق سـوى مثل واحـد، واضح بسبب القرون التي تفصلها عنه، نشير الى ان باسكال وراسين قد توصلا الى قمة تعبيرهما الفلسفي والأدبي عن جماعة بور رويال وعن الطبقة التي تمثلها في الوقت الذي كانا فيه على خلاف مع تلك الجماعة.

— 5 —

من المعضلات التي حظيت بجدال كثير في مجال الأدب والاستيقا، معضلة الفن للفن، والفن الملتزم. وفي هذه المسألة أيضاً، يخيل الينا ان المهمة الأكثر استعجالاً هي محاولة صياغة أطروحات المادية الجدلية صياغة واضحة، لأنه كثيراً ما يظن منتقدوها بأنهم يدافعون عن «القيم الاستيقية الحق» ولكن أيضاً كثيراً ما يطالب أنصارها المفكرين والفنانين بأن يخضعوا لحاجيات وانعطافات العمل اليومي، وبأن يضفوا عليه طابعاً مطلقاً عند تصويره ثم أن يحولوا فلسفتهم وفنهم الى مجرد نشاطات دعائية.

غير أن هذين الموقفين مخطئان تماماً ولا يقدمان سوى الوجهين المتعارضين لنفس الميدالية، لأنهما معاً يلصقان بالاستتيقا الجدلية خطأ متعارضاً تماماً مع مبادئها، وهو خطأ الفصل بين الشكل والمضمون.

وحقيقة الأمر بالنسبة للاستتيقا الجدلية، هو أنه:

1) غير صحيح ان الفن يكمن في شكل مستقل عن المضمون، او يمكن ان يفقد من قوته وطهارته اذا اقترب كثيراً من الحياة الواقعية ومن الصراعات الاجتماعية.

2) لكنه غير صحيح ايضا القول بإمكان الحكم على قيمة عمل أدبي من خلال مضمونه وباسم بعض المذاهب او بعض المعايير المفهومية، فالفنان لا ينسخ الواقع حرفياً ولا يلقن حقائق. إنه يبدع كائنات وأشياء تؤلف عالماً واسعاً وموحداً على وجه التقريب.

طبيعي أن هذا العالم يجب أن يتوفر على نوع من الالتحام، وعلى نوع من المنطق الداخلي، وهو قد نظر إليه من خلال منظور معين، فقد يكون عالماً فانطازياً مثلما نجد في الحكايات، إلا أنه، بعد قبول بعض المسلمات، تصبح لهذا العالم قوانينه الدقيقة التي تقرر ما اذا كان باستطاعة كائن ما ان يعيش داخله ام لا. على ضوء هذه الملاحظة، يكون من المستحيل ان يعيش «هاملت» او «فيدرا» في عالم حكاية عن الجنيات. والفن الطبيعي نفسه لا ينسخ الواقع بل يبدع كائنات حية داخل عالم مماثل لعالم حياتنا اليومية.

أما عن المنظور الذي يكتب منه الفنان عمله، فان رؤيته للعالم هي التي تحدده. وبمقدار ما تكون هذه الرؤية أرستقراطية او بورجوازية او بروليتارية، بقدر ما يكون فنه أرستقراطياً أو بورجوازياً أو بروليتارياً. لكن ذلك لا يستتبع قط، بل قد يلغي كل نية مفهومية للتلقين او الدعاية. ذلك ان النية المفهومية تحطم الطابع الحي والواقعي للكائنات وللأشياء وتحيلها الى تجريدات... فما يمكن ان يكون مقالاً صحفياً جيداً او دراسة ممتازة في اللاهوت او الفلسفة، يصبح بالضرورة، في تلك الحال رسماً سيئاً او أدباً رديئاً. إن الفن البروليتاري ،مثلاً، هو الذي ينظر الى مخلوقاته بعيون عامل ثوري، وليس هو الذي يريد التدليل على صحة المذهب

الاشتراكي او الشيوعي. والفن البورجوازي هو الذي يخلق عالماً يتوفر على مظهر معين، وعلى بنية معينة، وليس هو الذي ينصب نفسه للدفاع عن النظام الموجود.

لقد عبر جورج لوكاش عن ذلك في مرحلة شبابه، قائلاً: «نفس الازدواجية تفصل أشكال التعبير. فالتعارض، هنا، قائم بين الصورة والدلالة. فإحداهما تخلق صوراً، والأخرى دلالات. بالنسبة لاحداهما لا توجد سوى أشياء وبالنسبة للأخرى لا توجد سوى العلاقات والمفاهيم والقيم. إن الشعر لا يعرف شيئاً آخر يمكن أن يوجد خارج الأشياء، فكل شيء في نظر الشعر، جدي، وفريد، وغير قابل للمقارنة. لذلك فإنه أيضاً لا يعرف المعضلات، إذ لا يمكن ان نطرح المعضلات على الأشياء بل فقط على العلاقات القائمة بينها».

لقد حضرت محاضرة ألقاها جورج لوكاش عن تولستوي وصفه فيها بأنه «كاتب فلاح»، فاحتج احد المستمعين بقوة على هذا الوصف الذي أطلقه لوكاش على كاتب معظم شخصياته، هي بالأخص من بين الارستقراطيين والبورجوازيين والموظفين. فأجابه لوكاش بحق، بأنه لا يعرف القراءة اذا لم يكن قد أحس بالفلاح المختفي الذي كان يقف وراء الكونت تولستوي ويوجه قلمه عندما يتخيل ويصف جميع تلك الشخصيات المنتمية الى الطبقات الحاكمة.

إن هذا المفهوم للفن يستتبع أهمية «المضمون». بالفن يخلق كائنات ملموسة وواقعية داخل العالم الذي يبدعه. والقيمة الفنية لعمل ما يتم تقييمها بناء على الغنى والوحدة الموجودين في العالم المبتدع، وبناء على إيجاد الشكل الأكثر ملاءمة لخلق هذا العالم والتعبير عنه. لأجل ذلك، قد توجد أعمال فنية أصيلة، مثل أشعار ريلكه، تعبر عن رؤيات للعالم صوفية ورجعية، وهذا ما يجعل روائع الأعمال الفنية تحتفظ الى الأبد بقيمتها، مع تغير أهميتها ودرجة إقبال القراء عليها ومحبتهم لها، حسب العصور والطبقات الاجتماعية.

وعندما يتعلق الأمر بمنظومات الفكر الفلسفي، يتعقد الموقف أكثر. ذلك ان الأعمال المفهومية يمكن ويتحتم الحكم عليها على مستوى المفهوم، أي على مستوى «الحقيقة». إلا أن بعض الفلسفات «الخاطئة»، كتعبير مفهومي عن رؤيات حياتية مختلفة، يمكنها ان تحتفظ طويلاً ببعض القيمة نظراً لالتحامها الداخلي، ولكونها لا تمثل بكفية منسجمة، طريقة معينة في التفكير والاحساس بالحياة وبالكون، ومن

ثم تمثل أحد المظاهر الأساسية للواقع الانساني.

— 6 —

والآن، لإنهاء هذه الملاحظات التي أدرك، أفضل من أي واحد آخر، طابعها التمهيدي والجزئي، فإنني أريد ان أضيف بعض الكلمات عن «المعضلة الأكثر أهمية في الاستيقا»: وهي معضلة العبقرية التي لا يتعلق الأمر هنا باستيفاء الحديث عنها أو بوضعها داخل إطار ضيق للوصول الى تحديد مجرد ومدرسي.

لا شك أن العبقرية هي، من بين جميع الظواهر المكونة لحياة الفكر، الأكثر تعقيداً، فهي إذا كانت تفترض موهبة كبيرة وصبراً واسعاً وطاقة عمل ضخمة، فإنها تتكون أيضاً من عناصر كثيرة أخرى قد لا نصل قط الى تحليلها برمتها. لكن تجدر الاشارة الى أنها معضلة موضوعية من معضلات التاريخ والنقد الأدبي، لا يمكن للمؤرخ أو الناقد ان يتجنبها، بل يتحتم عليهما ان يبذلا الجهد لتوضيحها، ولو أحسا بأنهما لن يتوصلا، الآن، الى ذلك إلا في حدود جد محدودة.

في انتظار ان نصل يوماً الى التوضيح الشامل، فإنه يصعب علينا ان نرضي الجميع ولو فيما يخص طريقة صياغة هذه المعضلة الاستيقية، ذلك انه كثيراً ما يقع الخلط بين الواقع الموضوعي للعبقرية الأدبية، وبين التعاطف قلّ أو كبر، الذي نحسه تجاه كاتب من الكتاب، فباستطاعة اي واحد أن يؤثر بيرون على شكسبير، او نوفاليس على جوته، او أن يفضل روايات المغامرة على أفضل القصائد الغنائية: فليس هذا سببا لجعل هذا التفضيل حكماً استيقياً ذا قيمة كونية.

إلا أن ذلك يبرز الصعوبة الأساسية التي تواجهنا، فلدراسة ظاهرة ما يتحتم: اما ان نتوفر على تعريف مؤقت نبحث انطلاقاً منه على وقائع تطابقه (مع احتمال تعديل ذلك التعريف وتدقيقه فيما بعد على ضوء دراسة تلك الوقائع نفسها)، وأما ان ننطلق من عدد معين من الوقائع ونبحث لها عن تعريف (مع احتمال ان ندرج فيما بعد، داخل مجال هذا التعريف وقائع أخرى لم نتنبه لها عند الانطلاق)، غير أنه في حالةالعبقرية، تكمن الصعوبة في انعدام اتفاق إجماعي، ولو جزئي، حول الوقائع وحول التعريف.

وإذن، سننطلق، في هذه الخواطر، من بعض أسماء الأدب الحديث التي يبدو

ان الاتفاق حولها يكاد يكون مسلماً به: دانتي، سيرفانتيس، شكسبير، جوته.

وقبل الشروع في المناقشة الخاصة بموضوع العبقرية، نود ان نلامس باختصار مسألتين أوليتين:

أ ـ لقد حددنا العمل الفني باعتباره عالماً من الأشياء، والكائنات الملموسة ملتقطاً عبر منظور معين، كما أشرنا الى الالتحام الداخلي والى وحدة الشكل والمضمون باعتبارهما الخاصتين الأخريين المميزتين له. إلا ان هناك فنانين مثل: بودلير، رامبو، ريلكه، يبدعون مثل هذا العالم، لأول مرة، أي أنهم يعبرون لأول مرة على صعيد المحسوس، عن طريقة معينة في النظر الى الكون والإحساس به. وهذا يمنحهم، ليس فقط أصالة استثنائية، بل ايضا القدرة على التأثير في تطور الفكر والحساسية، ويصبح عملهم أحد العناصر الهامة في تكوين الانسان المثقف. ولذلك كثيراً ما يتحدث في شأنهم عن العبقرية. لكن في مثل هذه الحالات، لا يعود الأمر يتعلق بحكم ذاتي بل بواقع موضوعي، فيصبح من غير المجدي الخوض في مناقشة مصطلحية محض.

وحده المعنى الذي نعطيه، حينئذ، لكلمة عبقرية، يبدو لنا مختلفاً جوهرياً عن المعنى الذي أعطيناه إياه عندما تحدثنا عن دانتي وشكسبير وجوته، ولأجل ذلك نعتقد ان من مصلحة الباحثين في الاستيقا ألا يستعملوا نفس المصطلح لتحديد هذين المعنيين المختلفين للعبقرية.

ب ـ سيكون من الخطأ وضع خانتين مجردتين ومنفصلتين تماما: من جهة، دانتي وسيرفانتيس وشكسبير وجوته، كتاب العبقرية، ومن جهة ثانية، بقية الكتاب الذين لن يرتقوا الى صفهم. الواقع اننا لا نستطيع ان نفهم العبقرية إلا بوصفها حداً تطمح اليه مجموعة من الكتاب لتقترب منه قليلاً او كثيراً. ومن الواضح انه الى جانب الأسماء الأربعة التي ذكرناها: هناك أسماء أخرى من الصعب إبعادها عن مرتبة الأسماء الأولى، مثل: رابليه، راسين، بلزاك، تولستوي، هولدرلين..

بعد هذا التوضيح يظهر لنا ان هناك داخل بنية أعمال الكتاب الذين انطلقنا منهم، عنصرين اثنين يهمان سوسيولوجيا الفكر، وعنهما وحدهما نريد ان نتحدث هنا:

1) ان عملهم يعكس الانتقال بين فترتين: عالم تهاوت فيه كونية القيم القديمة، وأخذت قيم أخرى جديدة تبزغ الى الوجود. وإذا ما بحثنا عن دلالة هذا العمل، فسنجد بأن هؤلاء الكتاب، مع تقبلهم للقيم الجديدة وتمثلهم لها، يحاولون العثور على الكونية المفقودة بعد انهيار العالم القديم.

إنهم، بدون شك، تقدميون، لكن في المعنى الخاص والجدلي للكلمة، ذلك انه في غمرة الصراع بين الماضي المتهاوي، والمستقبل الوليد، لا يكتفي هؤلاء الكتاب بالوقوف الى جانب القوى الجديدة، بل يحاولون ان يؤطروها ضمن مجموعة بشرية كونية وتاريخية. من خلال الانسان الجديد، يجدون الانسان الذي عنه يتفرع ذلك الجديد، ومن خلال الانسان يلتقون التاريخ والكون. وبدون شك، هناك انسان جديد في عمل كورني وشيللر، وبيترارك، ودوستويفسكي. لكننا إذا فكرنا في رابليه وموليير، وبلزاك، وتولستوي، فسنجد عالماً اجتماعياً كوميديا او تراجيديا بشرية، واذا انتقلنا الى سيرفانتيس، ودانتي، وشكسبير وجوته، فسنجد التركيب بين الاثنين: الانسان والكون. وهذا يستوجب، من بين أشياء أخرى تركيبا بين الماضي والمستقبل، بين القديم والجديد، إلا ان هذا التركيب لا يكون حلاً وسطاً متستراً او رجعياً، بل هو، على العكس، استئناف لقيم الماضي الانسانية والحقيقية من منظور القوى الجديدة التي تخلق المستقبل، إنه استئناف يستطيع وحده العثور على الكلية التي هي القيمة الجوهرية لكل حياة أصيلة للفكر.

2) يبقى هناك، مع ذلك، خاصية أخرى تبدو لنا مشتركة بين الكتاب الذين نتحدث عنهم.

كل كاتب في الواقع، يعبر في عمله عن طريقته في النظر الى العالم وفي الاحساس به وتخيله. غير ان هذاالعالم، حسب مزاج الكاتب وشخصيته، يمكن ان يتم الاحساس به بطريقة مباشرة او على العكس، بطريقة مدركة من خلال الوعي والفكر التصوري، بدرجات متفاوتة. في الحالة الأولى يكون الخطر متمثلاً في إنجاز عمل فني جزئي وذي قيمة ذاتية محض. وفي الحالة الثانية يتمثل الخطر في البقاء على الصعيد التصوري والمجرد.

ولا حاجة الى القول بأن الكتاب الكبار يتوصلون الى تجنب هاتين العقبتين.

لكن الكاتب العبقري، يبدو لنا هو ذلك الذي يفلح في تحقيق التركيب. هو ذلك الذي يكون عمله، في الوقت نفسه، الأكثر مباشرة والأكثر تفكيراً، لأن حساسيته تتطابق مع مجموع السيرورة التاريخية وتطورها. الكاتب العبقري هو الذي، من اجل ان يتحدث عن مشاكله الأكثر عمومية، وهو ايضا بالمقابل، من لا يعتبر جميع مشاكل عصره الأساسية أشياء معروفة وبمثابة قناعات، بل يعتبرها حقائق تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة وحية داخل مشاعره وحدوسه.

يمكننا ان نستعمل هنا، مع إعطائه دلالة ايجابية، مصطلحاً فلسفياً قديماً هو والعالم الصغير (Microcosme). فمثلما ان فلسفة الطبيعة كانت تقبل بأنه يكفي ان ندرس الانسان لنعرف قوانين الكون، وبالعكس، يكفي ان ندرس الطبيعة والسماء لنعرف الانسان ومصيره، فإننا نقول بأن الكاتب العبقري هو الذي لا يحتاج إلا للتعبير عن حدوسه ومشاعره لكي يعبر في الآن نفسه عما هو جوهري بالنسبة للتحولات التي يتعرض لها.

هذا ما يصنع عظمة دانتي وسيرفانتيس وشكسبير وجوته، كما يصنع الى حد كبير، عظمة مونتني، ورابليه، وراسين، وموليير، وبلزاك، وكتاب آخرين.

وفي العمق، فإن ما أقصده، بكل بساطة، هو أن الكاتب العبقري هو ذلك الذي تكون حساسيته هي الأكثر اتساعاً والأكثر ثراء، والأكثر إنسانية كونياً. يبقى علينا ان نسجل استنتاجين اثنين يستخلصان من هذا التحليل:

اذا كان بإمكان عمل أدبي، كما قلنا، ان يكون رجعياً بدون ان يفقد بذلك قيمته الجمالية وحتى الانسانية، فإن العبقرية على العكس هي دائماً تقدمية، ذلك ان منظور الطبقة الصاعدة هو وحده القادر، في فترة معينة ومن خلال جميع الايديولوجيات وأخطار الأخطاء، أن يضمن لنا المعرفة الأكثر اتساعاً والحساسية الأكثر غنى. وقد نضيف على هذا القول، بأن فترات الأزمة والتحول الاجتماعي العميق هي الفترات الملائمة بالخصوص لميلاد أعمال فنية وأدبية كبيرة، نتيجة لتعدد المعضلات والتجارب التي تطرحها هذه الفترات على الناس، ونتيجة لما تؤدي اليه من انفساح واسع امام الأفق العاطفي والثقافي.

كذلك فإن التحليل الذي قدمناه يسمح لنا بأن نفهم قصور معظم الدراسات

النقدية التي تتخذ موضوعاً لها أعمال الكتّاب الذين نتحدث عنهم، ذلك أنها كثيراً ما تنطلق من سيرة الكاتب ومن خصائص شخصية، او انها تهتم فقط بالعمل الأدبي في حد ذاته وبمضمونه الفكري او بشكله الجمالي. إلا أن كل واحد من هذه المناهج على حدة، يبقى غير كاف.

الانطلاق من سيرة الكاتب، امر جيد لأنه يسمح بفهم أفضل للأعمال الكبيرة حقاً، من خلال التجربة التي كمنت وراء ظهورها. لكننا كثيراً ما ننسى بأن حساسية شكسبير او جوته ليست هي حساسية العالم كله وبأننا لا نستطيع ان نفهم حب جوته لفريدريك او حب دانتي لبياتريس ـ اذا كان قد وجد حقاً ـ من خلال الحب، الصادق والعميق بدون شك، الذي يستشعره ناقد أدبي ما نحو عشيقته او زوجته.

إن جوته هو جوته، لأن في مشاعره ينعكس ويعبر عن نفسه عالم معين. ولذلك فإن معظم النقاد الذين يتبعون هذا المنهج (الانطلاق من البيوغرافيا)، كثيراً ما يتوصلون الى اقناع القراء الذين لهم حساسية مماثلة تجعلهم يؤيدون طريقتهم في التناول، لكنهم يظلون جد بعيدين عن الأعمال الأدبية التي كانوا يريدون تحليلها.

أما عن تحليل المضمون الثقافي والايديولوجي للعمل الأدبي، مستقلاً عما يتضمنه من تجربة مباشرة وشخصية، فان ذلك ينطوي على خطر الزوغان عن الموضوع والاتجاه الى إضفا طابع الفكر المفهومي على ما هو، في الواقع، معطى مباشر، ملموس وحي. وهذا مع افتراض ان الناقد ـ وان كان ذلك ليس هو الحال دائماً ـ سيتوصل الى استخلاص مضمون كثيراً ما يكون الشاعر نفسه غير واع به تماماً.

لا حاجة الى الاضافة، اخيراً، بأن التحليلات الاستيقية الخاصة غير كافية إذ انه يستحيل الحكم على «شكل» خارج المضمون العاطفي والحدسي الذي يعبر عنه.

إننا ندرك أخطار التحليلات المادية والجدلية ولكننا ندرك أيضاً ما يجعلها متفوقة على المناهج الأخرى.

إن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر الأهمية في تحليل عمل فني او أدبي، والمادية الجدلية بقدر ما تسمح بفهم افضل لمجموع السيرورات التاريخية والاجتماعية لفترة ما، بقدر ما تسمح أيضاً بأن نستخلص بسهولة العلائق بين هذه السيرورات وبين الأعمال الفنية التي خضعت لتأثيرها. لكن التحليل السوسيولوجي لا يستنفد كل جوانب العمل الفني وأحياناً لا يتوصل حتى الى ملامسته. ان هذا التحليل ما هو إلا خطوة اولى لا بد منها للوصول إلى العمل الفني، والشيء الأساسي هو العثور على الطريق التي من خلالها عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي او الفني الذي نحن بصدد دراسته.

ولا شك انه من المستحيل ان نفهم «فاوست»و«باندورا»، بدون إيلاء الاعتبار للثورة الفرنسية او لنابليون. لكن عندما نظهر العلاقة الرابطة بين هذه الأعمال وبين الأحداث التاريخية المعاصرة لها فإنه يبقى علينا كذلك ان نتساءل عن الكيفية التي امتزجت بها تلك الأحداث في وعي جوته ومع تجاربه الشخصية لتنتهي الى تلك الروائع التي كتبها تعبيراً عنها.

لكن من نافل القول انه لانجاز هذه المهمة، فإن الصعوبات لا تكاد تتضاءل أمام الناقد المادي عما هي عليه بالنسبة للناقد المثالي، وهذا بالأحرى راجع الى ان الاهتمام الذي يوليه الناقد المادي الى الجزء السوسيولوجي من تحليله كثيراً ما يجعله يستهين بتلك الصعوبات، ومع ذلك، فإنه في هذا المجال ايضا كثيراً ما يتوفر على تفوق لا يستهان به. ذلك انه بقدر ما يكون ملتزماً داخل الصراع ومساهماً بنشاط في السيرورات التاريخية، بقدر ما يكون ـ بحجم أصغر وحسب قامته ـ المواصل والوارث لعمل العبقريات الأدبية والفنية الكبيرة في التاريخ، وتسعفه الأصداء التي تحدثها السيرورات الاجتماعية في فكره وحساسيته الخاصتين على تزويده بشروط ملائمة أكثر لفهم الشروط التي رافقت إبداعات دانتي، وشكسبير، وجوته.

لكن ما أشرنا اليه، ما هو إلا إمكانة بعيدة عن التحقق باستمرار، ويجب ان تنسي الناقد او مؤرخ الأدب الماديين صعوبات مهمته وتعقيداتها.

لقد بدا لنا ان إبداء هذه الملاحظات يفيد سواء في تحديد المستوى الذي يمكن ان يدور فيه النقاش حول صحة او خطأ أطروحات الجدلية المادية المتصلة بتاريخ

الأدب والفن، أو فيما يتعلق بالاتجاه الذي يجب ان تتابع فيه الدراسات الايجابية للوقائع الملموسة.

الهوامش

---

(1) لقد أوضحنا ان بالامكان ان تكون هناك ـ في حالات نادرة ولا شك ـ قطيعة بين الفكر الواعي والنشاط الاجتماعي للكاتب من جهة، وبين الدلالة والأهمية الموضوعية لأعماله من جهة ثانية. فليس هناك ما هو أقل مأساوية ـ في الظاهر على الأقل ـ من حياة «كانط» او «راسين» وليس هناك ما هو أكثر بعداً عن الرؤية العمالية للعالم من رسوم بيكاسو الذي هو عضو في الحزب الشيوعي.

الوعي القائم والوعي الممكن

لوسيان غولدمان
ترجمة : محمد برادة

عندما شرعت في كتابة هذا النص، تبين لي أن موضوعة الوعي هي من بين الكلمات الأساسية المستعصية على التحديد الدقيق، إذ أن لها موضوعاً لا نعرف إلا القليل من امتداده وبنيته، وهو موضوع لا يستطيع علماء الاجتماع والنفس الاستغناء عنه، فيستعملون كلمة الوعي بدون خشية الوقوع في سوء تفاهمات كبيرة وخطيرة. وباختصار، نعرف جيماً بكيفية لا بأس بها ما هو الوعي وإن كنا عاجزين عن تدقيق معناه.

ومصدر الصعوبة، في الغالب، راجع إلى الطابع الانعكاسي لكل تأكيد على الوعي، نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه، فإنه يكون موجوداً باعتباره «الذات» و «الموضوع» في الخطاب، مما يجعل مستحيلاً الوصول إلى أي تأكيد يكون، في آن، نظرياً خالصاً وصحيحاً من حيث الصلابة.

ومع ذلك يجب أن ننطلق من تعريف، إن لم يكن قوياً فعلى الأقل يكون تقريبياً ومؤقتاً. لذلك فإننا سنقترح تعريفاً يبدو أن له ميزة مزدوجة في توضيح الصلة الوثيقة القائمة بين الوعي والحياة الاجتماعية كما أنه يضيء في الوقت نفسه بعض المعضلات المنهجية.

يظهر لنا أن بالإمكان تخصيص الوعي على أنه: «مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل».

إلا أن علينا أن ندقق أهمية هذا التعريف وحدوده، إذ ليس مؤكداً أنه يشمل مجموع حقل المصطلح الذي يهمنا. فقد توجد وقائع وعي، داخل حالات معيشة محض فردية. وقد توجد، فنحن لا نعرف كثيراً عن هذا المجال، عناصر وعي لدى بعض الحيوانات.

ومع ذلك، فمن المحقق أن كل شكل بشري من أشكال تقسيم العمل يفترض حداً أدنى من التخطيط، كما يفترض ضمنياً، إمكان تحديد الكائنات والأشياء على المستوى النظري، من أجل الاتفاق حول التعامل اللازم انتهاجه معها. نضيف إلى ذلك بأنه لما كانت السوسيولوجيا تهتم بالدرجة أولى، بل حصراً، بالأفعال البشرية القائمة على التعاون وتقسيم العمل، فإن هذا التعريف يأخذ بالاعتبار الأهمية الجوهرية لمفهوم الوعي، في كل بحث اجتماعي.

لنحاول الآن أن نتقدم قليلاً انطلاقاً من هذا التعريف المؤقت: ان كلمتي «مظهر معين» يمكن تدقيقهما بأن كلمة مظهر تستتبع دائماً عنصراً معرفياً، مما يجعلنا نفترض في كل واقعة وعي، وجود ذات عارفة وموضوعاً للمعرفة. هنا تطرح إحدى المعضلات الابستمولوجية الأكثر تعقيداً والتي نكتفي الآن بالإشارة إليها وهي المتعلقة بـ: طبيعة الذات العارفة التي ليست لا فرداً معزولاً ولا جماعة بدون زيادة، بل هي بنية جد متغيرة ينضوي تحتها في آن، الفرد والجماعة، أو عدد معين من الجماعات.

ومهما يكن الأمر، فعندما يكون موضوع المعرفة إما الفرد ذاته أو أية واقعة تاريخية أو اجتماعية، فإن الذات والموضوع ينطبقان كلياً أو جزئياً ويكتسب الوعي طابعاً انعكاسياً تقريباً.

لكن، حتى عندما يتصل موضوع المعرفة بمجال العلوم الفيزيقية القائمة بين الذات والموضوع، لا يمكن أن يكون مجرد انعكاس للموضوع مثلما يمكن أن يوجد بعيداً عن أي فعل بشري.

من جهة ثانية، فإن وجودنا نفسه يدلل على الفعالية النسبية للفعل البشري، وما دام هذا الفعل قد كان دائماً مرتبطاً ببعض أشكال الوعي، فإنه من الواجب أن نقبل كون الوعي قد قدم للناس، بصفة عامة، صورة هي تقريباً أمينة ملائمة،

عن الموضوعات كما توجد داخل هذه الكلية، وداخل هذه البنية الدينامية والدالة التي تحتضن الذوات والموضوعات، والتي هي تاريخ الإنسانية الشامل.

هناك، إذن، مشكلة أولى يتحتم طرحها حينما يتعلق الأمر بدراسة أي واقعة وعي، وهي مشكلة «درجة ملاءمتها للموضوع»، حسب المعنى الذي أوضحناه الآن، وهي درجة ملاءمة لا يمكن أن تكون أبداً كلية - إذ يلزم، لكي تكون كذلك، أن يتصل الوعي بمجموع الكون والتاريخ، بل يجب، مع ذلك، تحديدها بأكثر ما يمكن من الصرامة. وكما أوضحنا ذلك، فإن:

أ) - كل واقعة اجتماعية هي، من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وعي، وكذلك:

ب) - كل وعي هو، قبل كل شيء، تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع، على وجه التقريب.

وتصبح سوسيولوجيا تفاضلية للمعرفة، مركزة على درجة التلاؤم، هي الأساس الضروري لكل سوسيولوجيا تريد حقيقة أن تكون اجرائية.

يبقى علينا أن ندقق القول بأن أية دراسة سوسيولوجية لموضوع جزئي ومحدود، لا يمكنها أن تتناول المظهر الواعي لهذا الموضوع إلا بادراجه ضمن كل، ليس شاملاً، وإنما هو في جميع الحالات، أكثر اتساعاً من الموضوع الجزئي والمحدود.

لنأخذ مثلين بالصدفة يتصلان بالتعاون وبالممارسة الدينية. فليس هناك عمل سوسيولوجي يستطيع أن يضع جرداً ابستمولوجيا، يكون «فاهماً» و «مفسراً» لوقائع الوعي التي تتصل، لدى مختلف الفئات الاجتماعية، بالتعاون أو بالممارسة الدينية، أو التي تؤثر في سلوك أعضاء الجماعة المتصلين بهذين المجالين. لا يمكن وضع ذلك الجرد بدون ادراج هذه الوقائع ضمن كليات أكثر اتساعاً وبالأخص ضمن الطريقة التي يفكر بها أعضاء مختلف الجماعات المكونة للمجتمعات الشاملة، في مجموع الحياة الاجتماعية، وفي بنية الجماعة، أو بدقة أكثر، في بنية الجماعات التي ينتمون إليها.

لنلخص استنتاجاتنا الأولى:

أ) ـ كل واقعة اجتماعية تستتبع وقائع وعي بدون فهمها لا يمكن دراسة تلك الواقعة بكفية اجرائية.

ب) ـ العنصر البنيوي الأساسي لوقائع الوعي هذه، هو درجة ملاءمتها وكذلك اللازمة المقابلة لها أي درجة اللا تلاؤم مع الواقع.

ج) ـ إن المعرفة الفاهمة والمفسرة لوقائع الوعي ولدرجة تلاؤمها أو عدم تلاؤمها، ودرجة حقيقتها أو خطئها، لا يمكن الوصول إليها إلا بإدراجها ضمن كليات اجتماعية أكثر اتساعاً نسبياً، وهذا الادراج وحده يسمح بفهم دلالة تلك المعرفة وضرورتها.

إنه لا يكفي أن نعرف بأنه خلال الفترة الممتدة من سنة 1933 وسنة 1945، كانت جماعات ألمانية تعتقد بديمومة الريخ 3 ألف عام، في حين أن جماعات أخرى كانت أقل تأثراً ونفوذية تجاه الايديولوجيا القومية الاشتراكية، أو أن الايديولوجيا الستالينية قد نفذت بسهولة أكثر إلى هذا البلد أو ذاك من بلدان الديمقراطية الشعبية. . لا يكفي ذلك، ويجب أن نعرف أيضاً:

أ) ـ ما الذي كان وهمياً أو حقيقياً في كل واحدة من هذه الايديولوجيات.

ب) ـ ولماذا هذه الفئة الاجتماعية أو تلك، كانت تسقط بالضرورة أو على الأقل بسهولة أكثر، ضحية لهذه الأوهام.

ويزداد المشكل تعقيداً لكون الوعي ذاته هو عنصر من الواقع الاجتماعي ووجوده نفسه يسهم في جعل مضمونه ملائماً أو غير ملائم. فالطابع الاصلاحي للفكر العمالي الانكلوساكسوني يزيد من حظوظ الاصلاحية في النجاح، ويقلل حظوظ الثورة في البلدان الانكلوساكسونية. وعلى العكس، فإن الطابع الثوري الكامن تقديراً لدى طبقة الفلاحين في هذه البلاد أو تلك، يزيد من الحظوظ الأولى ويضعف الثانية.

وبعد فهم وقبول هذا التحليل فقط تطرح المشكلة الأساسية الاجرائية في كل دراسة سوسيولوجية لوقائع الوعي، وهي مشكلة العلائق بين الوعي الممكن والوعي القائم لدى جماعة ما.

والواقع أنه في لحظة، يكون عند أية فئة اجتماعية بالنسبة لمختلف المسائل التي تطرح عليها، وبالنسبة للحقائق التي تصادفها، وعي واقعي، حقيقي قائم، يمكن شرح بنيته ومضمونه بعدد كبير من عوامل ذات طبيعة متنوعة، كلها ساهمت، بدرجات مختلفة، في تكوين ذلك الوعي.

إلا أنه سيكون، مع ذلك، من الصعب وضع تلك العوامل على صعيد واحد ما دام بعضها غابراً، والبعض الآخر قاراً تقريباً، وما دام بعضها الآخر فقط موصولاً بطبيعة الجماعة نفسها، بحيث إذا كان النوعان الأول والثاني من العوامل يمكنها أن يتغيرا أو أن يختفيا بدون أن يؤديا بالضرورة إلى اختفاء الجماعة نفسها، فإن النوع الأخير على العكس، هو مرتبط جوهرياً بوجود الوعي.

لنفحص، على سبيل المثال، الوعي القائم (الواقعي) للفلاحين الفرنسيين فيما بين سنة 1848 و 1851، ذلك الوعي الذي كان عاملاً ذا أهمية خاصة في نجاح الانقلاب ضد الدولة في شهر ديسمبر. إن ذلك الوعي هو حصيلة فعل تضافرت لإنجازه عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية، وكان تداخلها في منتهى التشابك والتعقيد. إلا أن معظم تلك العوامل يمكنه أن يتغير أو يختفي فيما بعد، بدون أن تكف الجماعة، نتيجة لذلك، عن أن تظل مكونة من الفلاحين. وعلى العكس، فإن الهجرة القروية نحو المدينة تحول الطبيعة نفسها للجماعة التي يصبح عدد من أعضائها عمالاً، أو موظفين أو تجاراً إلخ . . ، مما يؤدي إلى حدوث تغييرات بنيوية ليس فقط في وعيهم القائم، بل كذلك في وعيهم الممكن الذي هو أساس الوعي الأول (القائم). ومعنى ذلك، أننا عندما نريد دراسة وقائع الوعي الجماعي أو بدقة أكثر، درجة التلاؤم مع الواقع لدى وعي مختلف الفئات المكونة لمجتمع ما، فإنه يلزم البدء بالتمييز الأولي بين الوعي القائم بماله من مضمون ثري، متعدد، وبين الوعي الممكن باعتباره الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغير طبيعتها.

وفي هذه النقطة، لا بد من الإشارة إلى واقعة تبدو جد هامة بالنسبة للبحث السوسيولوجي. فكثيراً ما يحدث أن الوعي القائم لجزء هام من أعضاء جماعة، تطمح إلى تغيير وضعها القانوني أو إلى الاندماج في جماعة أخرى، أو أن الأفراد المكونين لتلك الجماعة يجهدون، جزئياً، ومنذ الآن، في تبني قيم جماعة أخرى غير

جماعتهم. فمثلاً، فلاحون شباب يريدون النزوح إلى المدينة وعدد من العمال في البلدان الرأسمالية يتمنون الصعود إلى المرتبة الاجتماعية فيحاولون أن يسلكوا، منذ الآن، سلوكاً مشابهاً للبورجوازيين الصغار. ومع ذلك، فإنه يتحتم على عالم الاجتماع ألا ينسى بأن هذه العناصر من الوعي القائم تظل في إطار أنماط الوعي الممكن لجماعات الفلاحين أو العمال، ولا يمكنها عملياً، ما لم يحدث تغيير حقيقي في الوضع القانوني ـ الاجتماعي، أن تصبح ضمن العناصر المميزة لأنماط الوعي الممكنة لدى الجماعتين (الفعلية والمرجوة). سيكون من الصعب، مثلاً، أن نتخيل أن جزءاً يستحق الذكر من الفلاحين الصغار الطامعين إلى الالتحاق بالمدينة، يشرعون ـ وهم ما يزالون ملاكاً قرويين صغاراً إذ ما أصبحوا عمالاً ، كما أن من المستبعد أن يصبح جزء هام من عمال يطمحون إلى الارتقاء في السلم الاجتماعي، معارضين ـ مع بقائهم عمالاً ـ لأية زيادة في الأجور بدعوى تلافي ارتفاع الأسعار إلخ. . .

لكن ما ذكرناه من أمثلة ليس مجرد اعتبارات تأملية، بل هي معضلات نظرية وتطبيقية على جانب كبير من الأهمية، فما كان باستطاعة أي تحليل مقتصر على الوعي القائم لدى الفلاحيين الروسيين، مثلاً، في سنة 1912 أن يتنبأ بوعيهم وبسلوكهم فيما بين سنة 1917 و1921، في حين أن من الأهمية بمكان، بالنسبة لعالم الاجتماع ولمن يمارس الفعل السياسي، معرفة الاطار الذي تكون تحولات في الوعي داخله، ممكنة على المدى القصير، وخارجه يكون كل تحول، ما عدا التحول العابر مستلزماً لتغيير أولي وسابق للوضعية الاجتماعية للأفراد المكونين للجماعة. هذه المشكلة المتصلة بالوعي الممكن هي التي طرحت مثلاً، عندما أقدم لينين على انجاع قطيعة مع تقاليد ماركسية معينة مثيراً ضجة كبيرة في صفوف معظم المفكرين الاشتراكيين المعاصرين له، والذين كانوا يحبذون الاعتماد على المؤسسة الزراعية الكبيرة المؤممة، فطرح شعار توزيع الأراضي الكبيرة على الفلاحين، اعتباراً إلى أن هذا الاجراء وحده القادر على كسب الفلاحين إلى صفوف الثورة ـ طالما يظلون فلاحين ـ، بينما كل محاولة للتشريك والتأميم، سابقة على وجود تقنية متقدمة كفاية لادماج الفلاحة في الصناعة، محكوم عليها بأن تصطدم بمقاومة الفلاحين، وكان بالإمكان، لو اتخذت قبل انتصار الثوريين وتدعيم الدولة الجديدة، أن تعوق ذلك الانتصار، وأن تحول دون تدعيم الدولة.

كذلك، يبدو لنا من جد هام أن نلاحظ بأن الطابع ذا العقلانية المحدودة وذا الغلبة العاطفية في فكر وسلوك بعض الفئات الفردانية من الطبقات المتوسطة، هو طابع مرتبط بموقعهم المحيطي في عملية الانتاج، وهو موقع يجعلهم عاجزين، باستثناء حالات فردية، عن فهم مجموع السيرورة الاقتصادية والاجتماعية. وهذا يعني أنه داخل هذه الفئات، من الممكن حدوث اهتزازات إيديولوجية في منتهى الاتساع والسرعة، وأن مختلف البرامج الاجتماعية والسياسية لا تجذب إليها هذه الفئات نتيجة للفهم، بقدر ما يتم ذلك نتيجة لتأثيرها على الوجدان، أي بسبب الانطباع الذي تخلفه تلك البرامج بكونها تعبر عن الجانب الهجومي والرابع في حومة الصراعات.

وإذن، داخل هذا الاطار للوعي الممكن لدى الجماعات الخاصة، وداخل الحد الأقصى من التلاؤم مع الواقع الذي يبلغه وعيها، يجب أن تطرح فيها بعد، مشكلة وعيهم القائم، ومشكلة الأسباب التي تجعله دون الوعي الممكن.

نشير أيضاً إلى أنه، مثلما يكون من الهام الوصول عبر عدد كبير من الأبحاث الملموسة إلى وضع نمذجة لأنماط الوعي الممكن معتمدة على مضمونها خلال اللحظة التاريخية التي يبلغ فيها ذلك المضمون درجته العليا من التلاؤم، فإن نفس الأهمية تتمثل في وضع نمذجة بنيوية لصيغ (وليس لمضامين) عدم التلاؤم القائم، انطلاقاً من التغيرات الثانوية والمحيطة بالنسبة إلى الوعي الممكن للجماعة خلال الفترة التي تدرك فيها هذه الجماعة قمة تلاؤمها، إلى الوعي الخاطىء وفي الحالات القصوى، إلى سوء النية.

على أن هذه النمذجة يجب الا يكون لها طابع ظاهراتي ووصفي، بل يتحتم أن تعطي، إجتماعياً، صورة عن هذه النماذج من الوعي الخاطىء. ويظهر لي أنه فقط بمثل هذا الجهاز المفهومي يصبح ممكناً القيام بتحليلات ملموسة للظواهر الاجتماعية وفي الدرجة الأولى إنجاز سوسيولوجيا سياسية ذات طابع إيجابي، ومعنى ذلك بعبارة أخرى، هو أنه بعيداً عن جميع المناهج الوصفية الخالصة ـ الدراسات الأحادية، التحقيقات الاجتماعية إلخ . . ، التي لا يستطيع أحد أن ينكر أنها أدوات مفيدة لكنها لا تكفي في حد ذاتها ـ فإن سوسيولوجيا فلسفية وتاريخية هي الطريقة الوحيدة للوصول إلى فهم إيجابي للوقائع الاجتماعية.

واسمحوا لي، في الأخير أن أعبر عن أملي في أن تقودنا المناقشة إلى توضيح المفاهيم التي استعملتها في هذا العرض، والتي ربما كانت نظرية أكثر من اللازم.

من كتاب: الماركسية والعلوم الإنسانية
ترجمة : محمد برادة

البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان

بون باسكادي
ترجمة: محمد سبيلا

ستتعلق المناقشة بالوجهة النظرية لنتاج مفكر اعتبر نفسه عالم اجتماع أدبي، واستخدم منهجية تعلن انتماءها للبنيوية في دراسة بعض النتاجات الملموسة كأعمال باسكال وراسين ومالرو وروب غرييه، وكذا لبعض التوجهات المحددة للرواية كجنس أدبي. وربما تعين علينا، قبل أن نبرر مسعانا، أن ندقق القول بأن المجال الاشكالي لاهتمامات مفكر فرنسي من أصل روماني (كان قد ولد في بوخاريست سنة 1913 وبها درس الحقوق) هي أوسع مما يتبدى لأول وهلة.

إن أعمال غولدمان: «مدخل إلى فلسفة كنط» (الذي ظهر أول مرة سنة 1948) و «العلوم الإنسانية والفلسفة» (1952) و «راسين» (1956) و«الإله المختفي» (1956)، و «أبحاث جدلية» (1959) و «من أجل علم اجتماع للرواية» (1964)، و «البنيات الذهنية والابداع الثقافي» (1970) و «الماركسية والعلوم الإنسانية» (1970)، وكذا نشاطه الغني في التأليف والنشر ودروسه في المدرسة التطبيقية للدراسات العليا، وفي الجامعة الحرة ببروكسيل، أو في المناظرات المنظمة حول المواضيع المختلفة والمتعلقة بمنهجية البحث في الأعمال الأدبية، كل تلك الأنشطة قد جعلته معروفاً كأحد ممثلي الفكر الماركسي: فترجمة أعماله إلى أكثر من عشر لغات قد أشاعت تصوراته على مستوى عالمي. وقد ساهم في ذلك، بصورة قوية، فكره المتفتح، وقدرته الجدالية ومقدرته على الدخول في مطارحات مع العديد من المفكرين الآخرين مثل جان بياجيه وأدورنو وروجيه باستيد ورولان بارت وهنري

لوفيفر وجان كوت والسبرج أو روبير اسكاربيت.

والحق أن وضعيته، بصورة معينة، كانت وضعية لا تخلو من مفارقة. فرغم أنه يعلن نفسه تلميذاً بدون تحفظ لماركس وللوكاش الشاب، فإن طريقته الشخصية في طرح المشاكل قد جعلت بعض المفكرين «السنيين» يصفونه بأنه «تحريفي» في حين أن وجهة نظر البنيوية التكوينية ـ التي تتضمن رؤية جدلية تسعى إلى تجاوز بعض حدود البنيوية ـ كانت مرفوضة ومنتقصة من طرف البنيويين المتعارف عليهم.

فرغم أن رولان بارت يعترف له بفضل محاولة الربط بنوع من الحدس الخصوصي، بين شكل (التراجيديا) ومضمون «رؤية طبقة سياسية»، فإنه مع ذلك يعتبر أن التفسير المعطى تفسير غير مكتمل، وينتهي إلى اتهامه بتبني «حتمية متنكرة». ويستعجل آخرون إلى وصم محاولاته للبحث في البنيات الأدبية المربوطة بالبنيات الاجتماعية بأنها «نزعة اجتماعية مبتذلة».

ليس من السهل حقاً تقديم وصف شامل لنشاط شخصية دينامية بمثل هذا الشكل، شخصية انطفأت، مع الأسف، في عز ابداعها، ولكني أعتقد أننا يمكن أن نقول أننا نجد أنفسنا أمام محاولة لتطبيق المادية الجدلية على دراسة الأدب دون أن ينفي المنظور الاجتماعي المتخذ، ولو للحظة، خصوصية الموضوع المدروس.

ومن ناحية أخرى فإن لوسيان غولدمان ـ بخلاف البنيويين المنكبين بالخصوص على مشاكل اللغة الفنية، حيث يأملون اكتشاف ما لا يمكن وصفه ـ كان في منتهى الوضوح فيما يخص حدود المنهجية التي يتبناها. إنه يعتبر أن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني، مدققاً بأن هذا التحليل لا يستنفذ النتاج، وبأنه لا ينجح في فهمه أحياناً. إن التفسير السوسيولوجي لا يشكل إلا خطوة أولى ضرورية. والمهم هو العثور على المسار الذي عبر فيه الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس. إن البنيوية التكوينية، ككل منهج علمي، ليست، في تصور غولدمان، مفتاحاً لكل شيء، بل منهجاً للعمل، منهجاً يتطلب أبحاثاً تجريبية طويلة، مجراة بصبر: فهي ذاتها يتعين أن تتكامل وتراجع طيلة هذه البحوث.

بل أن نفس الريبة تسم تصوره لـدور علم النفس والتحليل النفسي، حتى ولو كانت هاته العلوم مؤسسة على منهجية بنيوية تكوينية، إن فائدتها الوحيدة، التي هي فائدة ضئيلة بالنسبة للنقد الأدبي، هي القدرة على تفسير السبب في أن فـرداً معيناً ـ في وضعية ملموسة ومحددة حيث تكون مجموعة اجتماعية محددة قد أنشأت رؤية محددة للعـالم ـ يستطيـع أن يمتلك المؤهلات الخـاصة لخلق عـالم مفهومي أو متخيل، بواسطته يستطيع ضمنياً أن يحس بالاشباع المشتق أو المتسامي لطموحاته اللاشعورية الخاصة.

ولا يبدو غولدمان أقل شكية فيما يخص التأملات العامة: فهو يرى أن فائدتها ترجع إلى التحليل التجريبي، رغم أنه بمحضر مثل هذه، التحليلات التي تكون أحياناً وافية (أنظر حالة أعمال أندري مالرو)، قـد قدم عـدداً لا يستهان بـه من الاعتبارات العامة، بعضها في منتهى الأهمية.

أي منظور نبرز لدى غولدمان؟ أننا نعتقد أن الصيـاغة المنهجيـة التي قدمهـا غولدمان، حتى ولو لم تمس ما نعتبره منتمياً لميدان علم الجمال العام، بل بالأحرى لما تحت علم الجمال، هذه الصياغة تمثل الليف الرئيـسي الذي يتعين دراسته ضمن أعماله. إن البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان تتضمن، بـداهة، ايـديولـوجيا، تصوراً للعالم هو بدون شك تصور المادية الجدلية والتاريخية، ولكنها قبل كل شيء دليل منهجي لمقاربة النتاج. وإذا كنا لا نستنفد النتـاج، عن طريق علم اجتمـاع الفن، والبنيوية أو التحليل النفسي وإنما نكاد نقترب منه، أو إذا ما دققنا الإطار الذي يندرج ضمنه النتاج، فإن الخطوات المقطوعة ليست بدون فائدة، فإننا، في العمق، يمكن أن نتسـاءل عن الطريق الذي يقودنا مباشرة نحو ماهية علم الجمال، دون أدنى تدخل للعالم الخارجي ـ إذا كان هذا ممكناً.

قبل أن نناقش المفاهيم الأساسية ومعناها في نتاج لوسيان غولدمان، يبدو أنه من الضروري وصف البنيوية التكوينية في مجموعها. واللفظ نفسه يشير إلى أن ما هو مطروح ليس دراسة البنيات من حيث هي كذلك، بصورة سكونية ولا زمنية بل العملية الجدلية لصيرورتها ووظيفيتها، وهي فكرة ذات أصل ماركسي كما هو بـديهي. إذا رفضنا إمكـانية تحليـل البنيات الجـامدة، كـما يدعـوها كلود ليفي ـ ستروس، فإننا يمكن أن نتساءل عما إذا كان الانتقال من منظور السكونية التزامنية

إلى الدينامية التتابعية لا يجعلنا نفقد جزءاً مهماً من المكتسبات المنهجية المحصل عليها في البنيوية التقليدية. وإذا كنا نعرف أكثر عن الأنماط التي تولد وتشتغل البنيات حسبها، وعن السياق الذي تتدامج ضمنه، فإنه من الحقيقي أننا فقدنا جزئياً إمكانية البحث التحليلي في البنية ذاتها كما هي، ومن هذا المنظور فإن موقف غولدمان ـ الذي هو أكثر صحة وأكثر تلاؤماً مع الحقيقة التاريخية ـ يبقى مع ذلك أقل خصوبة فيما يتعلق بعملية تقصي الجسم الفني كما هو.

إن الفرضية الأساسية للبنيوية التكوينية، والتي مؤداها أن كل سلوك إنساني هو محاولة لتقديم جواب دال على وضعية مطروحة، ومحاولة من خلال ذلك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل، هذه الفرضية مقبولة بالبداهة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة. وعلى وجه العموم إذا كانت عملية إنشاء البنيات وعملية تفكيكها تحقق توازناً، فإنه ليس من اللازم أن يكون الجواب المقدم دالاً في كل حالة فردية. بل إن غولدمان يتحدث في لحظة معينة عن «نتاجات مهمة حقاً» ويقبل، ويسلم، في إحدى المناقشات، بأن الدال والتكويني مترادفان. وفي الحقيقة فإننا يمكن أن نراعي ما إذا كانت البنية دالة أم لا، دون أن ندرس تكونها ونشوءها: وبالمقابل، فإن المحاولة الاقترابية التكوينية لا تقود حتماً إلى بنية دالة، بل تفتح على الأقل بعض الإمكانيات. يمكن، بناء على هذا التحفظ، التقدم إلى الأمام في البرهنة.

يؤكد غولدمان، من أجل البرهنة على الطابع الاجتماعي للابداع، أن العلاقات القائمة بين النتاج المهم حقاً والمجموعة الاجتماعية، هي علاقات من نفس مستوى العلاقات القائمة بين عناصر النتاج وصورته الكلية. وهذه النقطة من البرهنة تبدو لنا أكثر النقاط قابلية للطعن. إننا نتفق حول وجود تناظر بين البنيات الذهنية للمجموعات الاجتماعية والبنيات التي تشكل عالم النتاج. ولكننا لا نعتقد أنه يلزم ضرورة عن ذلك أن هذا التناظر بين المجموعتين يمكن أن يسري إلى داخل النتاج نفسه. ويبدو لي كذلك، بصورة ما، أن دور التخيل الخلاق، والابتداع الفني، يمكن أن تقصى كلها نهائياً وسنصبح معرضين حقاً للانتهاء إلى رؤية ميكانيكية للحتمية الاجتماعية.

ولننظر الآن فيما يجعل هذا التناظر مشروعاً، وبأي معنى يمكن أن نقول ـ حتى

ولو بدا ذلك مفارقة ـ بأن مبدعي النتاج الفني ليسوا هم الأفراد بل هي المجموعات الاجتماعية، الطبقات التي هم أجزاء منها. من أجل دعم هذه الأطروحة، يقدم غولدمان التدقيقات التالية:

1 ـ إن العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والابداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني، بل تتعلق فقط بالبنيات الذهنية، أي بهذه المقولات التي تنظم في نفس الوقت الوعي التجريبي لمجموعة اجتماعية والعالم المتخيل المبدع من طرف الكاتب. ليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بالمستوى المفهومي، أو بالمضمون، أو بالنوايا الشعورية ولا تتعلق بايديولوجيا المبدع، بل تتعلق بما يرى، بما يحس.

2 ـ إن التناظر بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وبنية عالم النتاج ليس تناظراً في منتهى الصرامة والدقة، إذ يمكن أن يكون أحياناً مجرد علاقة غير دالة.

3 ـ إن البنيات الذهنية التي يتعلق بها الأمر هنا ليست لا بنيات شعورية ولا بنيات لا شعورية، بالمعنى الفرويدي للكلمة، بل هي بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها، في معنى من المعاني، بالبنيات العضلية والعصبية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا وإشاراتنا.

ينتج عن ذلك أن فهم وإدراك البنيات التي كانت أساس النتاج لا يمكن أن تتحقق لا بواسطة تحليل محايث، ولا بدراسة النوايا الشعورية للمبدع بمعونة علم نفس الأعماق، بل يمكن أن تتحقق فقط بواسطة بحث على غرار البحث البنيوي ـ النشوئي. إننا نريد هنا إثارة الانتباه إلى واقع أن غولدمان، عندما يتحدث عن مجموعة، عن طبقة اجتماعية وعن الرؤية التي يلقيانها على العالم، فهو لا ينفي بتاتاً أن هاته تتحقق بواسطة ومن خلال فرد معين، بصورة خاصة، فهو يكتفي بالتأكيد بأن الفرد يتصرف «على وجه العموم» انطلاقاً من نفس البنيات الذهنية التي تسود المجموعة.

من أجل تأكيد الوضعية المعروضة أعلاه، يقيم غولدمان تمييزاً واضحاً بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين أو الأشكال. وهكذا، فحين ترى سوسيولوجيا المضامين في النتاج مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن السوسيولوجيا

البنيوية ترى في النتاج إحدى العناصر المكونة وذات الأهمية القصوى للوعي الجماعي، العنصر الذي يسمح لأعضاء المجموعة بامتلاك معرفة بما يفكرون فيه، بما يحسون أو بما يعملون دون أن يعوا الدلالة الموضوعية لأفعالهم. إن البنيوية الشكلية ترى في البنيات القطاع الأساسي ولكنها تترك جانباً ما هو مرتبط بالوضعية التاريخية الموجودة أو ما هو مرتبط بسيرة ذاتية في إحدى مراحلها، منتهية بذلك إلى قطيعة كلية مع المضمون. وبالعكس فإن البنيوية التكوينية تستهدف مبدئياً الغوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي والفردي، معتبرة أن ذلك هو جوهر المنهج الإيجابي وجوهر دراسة التاريخ.

نسجل إذن أن البنيوية التكوينية تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية، وحتى إذا ما بقي العديد من نواياها في مستوى الآمال، وبعضها قطعياً بصورة مبالغ فيها، فإن صياغة المبدأ بهذا الشكل لا يمكن رفضها. ويبقى علينا الآن أن ننظر في المفاهيم والمعايير المنهجية التي تتضمنها.

البنية الدلالية:

يفترض مفهوم البنية الدلالية، الذي أدخله غولدمان، لا فقط وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات متكاملة مع عملية تفككها. إن مفهوم البنية الدلالية يشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة، ومع ذلك فهناك عدد من قطاعات الواقع التي يبدو أنها تقتصر على مفهوم البنية، من حيث أننا لا نستطيع فصل الجوهري عن العرضي ولادمجها في بنيات أوسع.

فيما يتعلق بمقولة البنية يشير غولدمان إلى أنها، مع الأسف، ذات رنين سكوني، مما يجعلها غير دقيقة دقة صارمة، وذلك لأننا نصادف في الحياة الاجتماعية الواقعية بنيات قليلة بل بالأحرى نصادف عمليات لتشكل البنيات، عمليات يمكن وضعها في علاقة مع البنيات الذهنية الخاصة لا بأفراد بل بالمجموعات وبالطبقات. إن اتجاه تشكل البنية نحو بنية جديدة، الخاص بالمؤلفات الفلسفية الكبرى، وبالمؤلفات الأدبية والفنية، يُعبر عن النظام وعن انسجام الموقف العام

للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس والعلاقات القائمة بين الناس والطبيعة، في حين أن تفكك البنيات يعبر عن المسافة التي تفصلها عن البنيات القديمة وعن المواقف التي كانت المجموعة الاجتماعية تسعى نحوها في الماضي.

إن التناسق البنيوي منظور إليه هنا كإمكانية دينامية مضمرة داخل المجموعات، أي بنية دلالية يتجه نحوها وجدان وفكر وسلوك الأفراد، ولكنهم لا يصلون أليها تماماً إلا في حالات استثنائية، في حالات متميزة في حين أن موقفهم يلتقي ويتطابق مع موقف الطبقة أو المجموعة. ومثل هذه الحالات تظهر بكثرة في المجالات المبدعة، فالفلاسفة ورجال الأدب أو الفن يصبحون حملة ورواد رؤية العالم الخاصة بالمجموعة. إن المؤلفات والأعمال ذات القيمة تتميز بوجود تناسق داخلي، بعدد من العلاقات الضرورية بين العناصر المختلفة التي تشكل هذه الأعمال، وبين المضمون والشكل، يتعين إذن دراستها في إطار المجموع الذي تشكل جزءاً منه، هذا المجموع الذي يحدد وحده طبيعتها ودلالتها الموضوعية.

يتعين أن ننطلق، في تقطيع الموضوع، من فكرة أن كل واقع إنساني تكون تبعاً لعملية تشكل البنيات، وبالتالي، فإن هذا التقطيع يتعين أن يقدم إمكانية مراعاة الكلية التقريبية للعناصر والعلاقات. إن البنيات الذهنية والوجدانية والبنيات السلوكية هي دوماً بنيات تاريخية، يؤثر بعضها على البعض تأثيراً متبادلاً، وتتدامج ضمن بنيات تحتويها وتشملها. والنتيجة أنه لا يوجد أي سبب يدفع إلى التوقف في التحليل عند كتابة ما أو عند نتاج أو عند فردية المؤلف أو حتى عند الوعي الجماعي.

إن هذا المنظور المتفتح بهذا الشكل منظور واسع ومقلق لأولئك الذين يبحثون عن الحقيقة النهائية، ولكن الأجوبة الجزئية المحصل عليها ليست دون الأجوبة المحصل عليها بواسطة منهجيات أخرى. لنأخذ مثلاً حالة بنية الرواية المعاصرة، التي ينظر إليها على أنها بمثابة نقل - إلى المستوى الأدبي - للحياة اليومية في المجتمع الفردي القائم على أساس انتاج السلع. أن تناظر المستويين، رغم أنه لا يكشف الكثير عن نوعية وقيمة نتاج ما، ليس أقل قيمة في كونه مكتسباً معرفياً صالحاً لفهم تطور الملحمة المعاصرة، وبالتالي فإن الرابطة بين اختفاء الشخصية في

الرواية، وتزايد الاستقلال الذاتي وتزايد القدرة المسيطرة للموضوعات يبدو أقل تعرضاً للخطأ.

يوصي غولدمان النقد الأدبي، بتبني منظور واسع، لا يغفل التحليل الداخلي للنتاج، واندراجه ضمن البنيات التاريخية والاجتماعية ولا يغفل كذلك دراسة السيرة الذاتية ونفسية الفنان، كأدوات مساعدة. وفي المحل الأخير يدعو الى إدخال النتاج في علاقة مع البنيات الأساسية للواقع التاريخي والاجتماعي.

رؤية العالم:

لا يأخذ غولدمان مقولة رؤية العالم في معناها التقليدي، الذي يشبهها بتصور واعٍ للعالم، تصور ارادي مقصود، بل هي عنده الكيفية التي يحس فيها وينظر فيها إلى واقع معين، أو النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقق النتاج: إن ما هو حاسم، ليس هو نوايا المؤلف بل الدلالة الموضوعية التي يكتسبها النتاج، بمعزل عن رغبة مبدعه وأحياناً ضد رغبته. ومن البديهي أن هذا الفصل بين الدلالة الموضوعية والرغبة ليس قطعياً بهذا الشكل، ولكن التمييز الدقيق الذي يحمله هذا التحديد يمكن من تفسير متعدد الوجوه وغير بسيط.

يرى غولدمان، في منظور مادي جدلي أن الأدب والفلسفة من حيث أنهما تعبيران عن رؤية للعالم - في مستويين مختلفين - فإن هذه الرؤية ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو إلى طبقة. وتبعاً لبرهنته، فإن أي رؤية للعالم هي وجهة نظر متناسقة ووحدوية حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذي يندر أن يكون متناسقاً ووحدوياً باستثناء بعض الحالات. لا يتعلق الأمر هنا بوحدة ميتافيزيقية ومجردة، بدون جسم ولا شكل، بل يتعلق الأمر بنسق فكري يفرض نفسه، في بعض الشروط على مجموعة من الناس توجد في شروط مشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية.

إن ربط رؤية العالم بالطبقات الاجتماعية، وبالبنيات الذهنية لهذه الطبقات يسمح لمؤلف سوسيولوجيا الرواية بتطوير نظرية كاملة عن سمة النتاج، وبتحديد ذات الابداع الثقافي وبتفسير التأثير الاجتماعي تفسيراً مدققاً. ورغم أنه من الصعب أحياناً فهم سبب وجود رؤية العالم على مستوى المجموعة الاجتماعية - يحققها الفرد بصورة لا شعورية - فإن التمييزات التي يقوم بها غولدمان، تحميه من

تهمة النزعة الاجتماعية المتطرفة التي كثيراً ما وجهت إليه. أن العمل الأدبي، فيما يقول، هو التعبير عن رؤية للعالم، عن نمط من الرؤية والاحساس بعالم ملموس من الكائنات والأشياء. يمكن أن يكون هنالك فارق قد يكبر وقد يصغر بين النوايا الواعية أو الأفكار الفلسفية والسياسية والأدبية للكاتب وبين الطريقة التي يرى بها أو يحس بها بالعالم الذي يخلق فيه. وهذا الفارق يوجد فعلاً في بعض الحالات، والمسألة هي في معرفة كيفية تحول تجربة ورؤية المجموعة الاجتماعية أو الطبقة إلى طريقه للرؤ ية وللإحساس لدى الفرد دون أن يمس ذلك أفكاره ونواياه . ومن الصحيح تماماً ان مهمة المؤرخ الجدلي هي استخراج الدلالة الموضوعية للنتاج ، هذه الدلالة التي يتعين إدخالها وحدها في علاقة مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية لتلك الفترة . ويمكن ان يوجد بين هذه الدلالة والوظيفة الموضوعية لسلوك أو لممارسة الكاتب العملية بعض التناقضات ، ولكن حين تكون هذه التناقضات متوافقة في بعض الحالات فإن ذلك يسمح بفهم مدقق للعلاقة فرد ـ مجموعة اجتماعية .

القيمة :

إن إحدى المعايير الأساسية لقيمة النتاج ـ حسب غولدمان ـ هي مقدار تمثيلها لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم وعلى مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسية. إن التفسير العلمي لنتاج ما لا ينفصل عن إبراز قيمته الفلسفية أو الجمالية، مما يفترض استخراج الرؤية المعبر عنها والتأويل الموضوعي لها. نحن نعرف مع ذلك أن الرؤية المتناسقة ليست هي المعيار الصالح الوحيد. في العلوم تتدخل الحقيقة، أما في الفن فإن المعايير تناسب الواقعية. وتضيف البنيوية الفرنسية بأنه يمكن القول أن نظرية علمية ما تأخذ قيمتها حين يعترف بها كنظرية خاطئة، في حين أن عملاً فنياً ما لا يمكن أن يكون غريباً كل الغربة عن كل واقعية ـ كما يحدث في العلم المعاصر ـ دون أن يفقد بذلك قيمته الجمالية. وإذا كان الفرق بين العلم والفن أمراً بديهياً، فإننا نعترف بأننا لا ننجح في فصل المعنى الأكسيولوجي المضفى على الواقعية ـ فيما عرضناه آنفاً ـ ولا في استبانة المعايير الموظفة في حالة النتاجات غير الواقعية.

يعلن غولدمان أنه يناصر الفكرة التي تبلورت من قبل في علم الجمال

التقليدي الألماني منذ كنط، عبر هيجل وماركس إلى حدود الأعمال الأولى للوكاش، والتي تعرف القيمة كـ «توتر متجاوز ومتغلب عليه» بين الثراء الحسي والوحدة التي تنظم هذا التعدد في مجموع متناسق. ويبدو هذا المنظور صادقاً بقدر ما يكون التوتر هو في نفس الوقت توتراً أكبر ومتغلباً عليه بصورة أكثر، أي بقدر ما يكون الثراء والتعدد الحسي للنتاج كبيرين، وبقدر ما يكون عالم النتاج عالماً منظماً صارماً ويشكل وحدة بنيوية. ها نحن الآن وقد عدنا إلى معيار التناسق الذي يعتبر هو أيضاً ـ رغم عدم كفايته ـ كمعيار أساسي بجانب رؤية العالم وبجانب السمة التوترية للنتاج. أن القيم الحقيقية، في مفهوم غولدمان، ليست هي القيم التي يعتبرها الناقد أو القارىء كذلك، بل هي القيم التي تنظم ضمنياً مجموع عالم النتاج. ومن البديهي في هذا المنظور أن لكل نتاج في حد ذاته قيمه الخاصة. حين يتعلق الأمر بالفن، فإن وجود القيم ليس وجوداً مفهومياً ومجرداً، وجوداً يأخذ في وعي المبدع صورة أخلاقية، ومن ثمة الخلاصة التي عبر عنها لوكاش قائلاً بأن «أخلاقية الروائي تصبح مشكلة جمالية للنتاج». إننا نلاحظ أن الأمر لا يتعلق هنا بقيمة النتاج بل بالقيم التي يستدمجها، ومن البديهي فإنه من غير الكافي أن تكون القيم الأخلاقية المعنية قيماً أساسية حتى يكون العمل الفني ناجحاً من وجهة نظر علم الجمال.

إن تدقيقات مثل هاته، التي تنضاف إليها فكرة أن القيم الفكرية الحقيقية لا تنفصل عن الواقع الاقتصادي ـ الاجتماعي بل، بالعكس تتكىء عليه، هي تدقيقات في غاية الأهمية، رغم أن إطار حل المشكل يمر عبرها بصعوبة. وبالفعل فإن الميكانيزم الملموس لتقييم النتاج مفقود فيها. إن فكرة أهمية المضمون (المأخوذة من لوكاش)، وواقع أننا أمام كائنات ملموسة وواقعية، وأنه يتعين علينا في تقديراتنا أن نأخذ ثراء ووحدة العالم المبدع بعين الاعتبار، كل تلك أفكار مقبولة أيضاً، ولكنها تبقينا في نفس المنظور العام. إن التحليلات الملموسة التي يقوم بها المؤلف تنطلق في معظمها من الأعمال الفنية ومن مؤلفين معروفين لا يؤدي تحليل أعمالهم إلا إلى تأكيد التقييم السابق. إننا لا يمكن ـ ونحن نتفق مع المواقف المبدئية لغولدمان ـ إلاّ أن نأسف لواقعة أن أعماله تشعر المرء بضرب من «المضمونية» وأن المشاكل الصورية للغة لا تعالج إلا في مدى ضعيف.

التناج:

إن مفهوم التناج الذي تحدثنا عنه إلى حد الآن كان يتعلق بالقيم الروحية (الفكرية) المختلفة الأنواع، ولو أن المناقشة تتوقف عند حدود المجال المتميز لأبحاثنا أي الفن، مروراً بالمجال الفلسفي والأخلاقي وضمنياً بالمجال العلمي. يتعين فهم مقولة التناج كحالة خاصة ومتميزة للسلوك الإنساني ـ كما يؤكد غولدمان ـ في المعنى الذي يتعين فيه على السلوك الإنساني أن يعبر عن بنية دالة تنتمي لا إلى الفرد بل إلى المجموعة أو إلى الطبقة التي يمثلها هذا السلوك. إن التفاعل المتبادل بين الذات والموضوع مصوغة بصورة في منتهى الدقة، مبرهنة على أنهما بعيدان عن أن يكونا متموضعين في قطبين متعارضين تعارضاً كلياً أو أنهما لا يتداخلان فيما بينهما. إن الموضوع العالم الطبيعي والاجتماعي ـ هو جزء كبير منه منتوج للأنشطة الإنسانية أي للذات إذن، في حين أن البنيات التي تحكم نشاط الذات ـ وفي المقام الأول المقولات الفكرية والقيم ـ هي منتوج التطور التاريخي للعالم الطبيعي والاجتماعي.

إن ملاحظة هذا التداخل ملاحظة واقعية ولا تخلو من نتائج تسري على طبيعة التناج، كما تسري أيضاً على ارتباطه بالواقع: ومع ذلك فإن هذه الملاحظة تبدو لنا أحياناً مباشرة جداً وتقود غولدمان، فيما نرى، إلى نتائج اطلاقية جداً. إن تعريفه للواقعية بأنها التوجه الذي يخلق بنية مشابهة للبنية الأساسية للواقع الاجتماعي الذي كتب فيه التناج يجعله يرى في ناتالي ساروت وروب غرييه مثلاً، في لحظة معينة، أكثر الكتاب جذرية وأكثرهم واقعية في الأدب الفرنسي المعاصر. والمبالغة تتجلى، فيما نرى، في الاستلاب في بنية اجتماعية أساسية ضمن المجتمع الرأسمالي، وفي اعتبار أن أنماطه الأكثر تمثيلية هي الأعمال التي تترجم مباشرة، وبدون واسطة، هذا الميل على شكل رواية. بمثل هذا التقابل ـ الذي هو موجود دون شك ولكنه مباشر جداً ـ نفتقد الرؤية الشاملة للواقع الرأسمالي المعاصر، حيث يجري التعسف في تحجيم وتبسيط الواقع الاجتماعي. ويلاحظ غولدمان أن العلاقة بين التناج والبنية الاجتماعية هي أكثر تعقيداً من ذي قبل، وفي الدراسة المعنونة: «النقد والوثوقية في الابداع الأدبي» يعيد النظر في تقديره ملاحظاً أن هناك تجاهلاً لبعض الفقر والعقم في الرواية الجديدة.

وبالمقابل، فإن الفكرة التي مؤداها أن وجود الحالات المتميزة حيث يبدو أن

الفكـر العلمي، والفلسفي، والتخيل، والفعـل السيـاسي والاجتمـاعي، حـين تقترب من الميول الجماعية التي توجه نشاط المجموعة الاجتماعيـة يمكن أن يفسر وحدة وتناسق هذه الأخيرة تبدو لنا فكرة تافهة. وفي الحقيقة يمكن أن نجد أنه في هـذه القطاعـات من الوعي الفـردي يستطيـع المرء أن يلمس درجـة من التناسق تتجاوز بكثير درجة التناسق التي يمتلكها الأعضاء الآخرون للمجموعة، مقتربـين مما يدعوه غولدمان «الوعي الممكن» للمجموعة أو للطبقة الاجتماعية المقابلة.

الفن:

إن تصـورات غولدمان المتعلقـة بطبيعـة الفن ليست تحليلات داخليـة للفن (باستثناء بعض الحالات) بقدر ما هي مقدمات لإنشاء منهجية ضرورية للبحث (ومراجعه العينية تتوقف عند الأدب وخاصة الرواية كجنس أدبي). إنه ليس من الصحيح ـ كما يبرهن هو على ذلك ـ أن الفن يقوم في شكل مستقل عن المضمون أو يمكن أن يأخذ صرامته وصفاءه بواسـطة اقتراب أكبـر من الحياة الـواقعية ومن الصراعات الطبقية، ولكنا لا يمكن كذلك تقدير قيمة نتاج ما من خلال مضمونه، باسم بعض المذاهب أو بعض المعايير. فالفنان لا ينسخ الواقع، بل يبدع كائنات وأشياء تشكل عالماً موسعاً وموحداً إلى هذا القدر أو ذاك، عالماً ذا تنـاسق ومنطق داخـلي منظوراً إليـه من زاوية معينـة. إن المؤلف، حـين يقـارن بـين «أورستيـا» لاسخيلوس و «الكترا» لجيرودو و«الذباب» لسارتر، هذه النتاجات التي تنبني على نفس الحكاية ويبدو كأن لها دلالة مشتركة، فإنه يلاحظ أنه ليس ثمة شيء أساسي يجمع بينها جميعاً، دلالاتها مختلفة لأنها تعني عوالم ثلاثة متناسقة ومتمايزة. إن ما يميز عملاً فنياً عن كتـابات شخص مجـذوب، في رأي غولـدمان، هـو بالضبط كـون المجذوب لا يتحدث إلا عن رغباته لا عن عالم له قوانينه الخاصة والمشاكل الناجمة عنه.

يلاحظ غولدمان أن نتاجاً ما يمكن أن يكون رجعياً دون أن يفقد بذلك قيمته الجمالية وحتى الإنسـانية، مؤكـداً أن العبقري دومـاً تقدمي لأن منـظور الطبقـة الصاعدة وحده هو الذي يمكن أن يؤمن في نتاج معين المعرفة الأوسع والحـساسية الأغنى، عبر كل الايديولوجيات والأخطار المتولدة عن الأخطاء. وهذا التأكيـد الأخيرـ المتولد عن الفكرة القائلة بأن الابداع جماعي ـ يبدو لنا مع ذلك مبالغاً فيه

لأنه من العسير القبول بأن العبقري هو بدوره نتاج جماعي وليس فرداً، حتى ولـو كانت الطبقة هي التي تحفز فضائل العبقـري أو تيسر لـه اثبات ذاتـه. والحق أن فترات الأزمة والتحولات الاجتماعية العميقة هي فترات ملاءمـة بصورة خـاصة لظهور الأعمـال الكبرى في الفن والأدب، لأنها تـوفر للنـاس كتلة من التجارب والمشاكل، ولأنها تحث على توسيـع الأفق الوجـداني والثقافي، ولكن لا ينتـج عن ذلك أن العبقري هو دوماً شخص تقدمي. وفعلاً، فـإن الطبقـات المتجهة نحـو الانحدار، في أوضاع الأزمة، قادرة هي أيضاً على انتاج ممثلين مرموقين متفاعلين مع البنية الذهنية للمجموعة ومعبرين عنها تعبيراً لامعاً.

من خلال ما عرضناه آنفاً، وأيضاً من خلال التصور العام للبنيوية التكوينية يمكن أن نبرز بعض المعايير المنهجية الأساسية التي ندونها في صياغة تركيبيـة مثلما قدمت في الدراسة الصادرة سنة 1967 بعنوان «المنهجية، والمشاكل، والتاريـخ في علم اجتماع الأدب»:

1 ـ لا يتعين علينا، في فهم النتاج، إيلاء اهتمـام خاص للنـوايا الشعـورية لمؤلفه؟

2 ـ لا يتعين تقدير أهمية الفرد تقديراً زائداً، خلال التفسير، لأن التفسـير هو، قبل كل شيء، البحث عن ذات فردية أو جماعية بحيث يكون للبنية الذهنية التي تـسود النتاج الفني دور وظيفي ودلالي بالنـسبة لهذه الذات.

3 ـ ليس لـ «التأثيرات» أية قيمة تفسيرية بل أنها هي ذاتها تشكل عناصر يلزم تفسيرها.

4 ـ إن قيمة طريقة التفسير ليست واحدة في منظور علم الاجتماع البنيوي وفي منظور التحليل النفسي، ولكنها ليست مع ذلك متعارضة بل هي بالأولى متكاملة.

5 ـ إن نظام القواعد الخاصة بالنتاج ليست أبداً محايثة ولا موجودة قبل البنية الاجتمـاعية، بـل العكس إن هذا النـظام هو نتيجـة عمليات تحـويل اجتمـاعية شـمولية.

ليس من الممكن مناقشة كل من هذه المعايير المنهجية مناقشة خاصة، لأن ذلك

سيقودنا بعيداً، ولكن يكفي ـ فيما نرى ـ أن نلاحظ أن الفكرة القاعدية للبنيوية التكوينية، أي الطابع الجماعي للابداع بالتناظر مع البنيات الاجتماعية الشاملة، فكرة ناتجة عن هذه المعايير. ومع ذلك يجب أن نلاحظ أن هذه الصياغات التي هي ردود على رؤى مبسطة سابقة، هي صياغات مبالغ في قطعيتها، وبالتالي فهي قابلة للمناقشة: ليست النوايا الشعورية خالية من كل أهمية، ففي الابداع، وبالخصوص في الابداع الفني، لا يتعين المبالغة في تقدير دور الفرد ولا التنقيص من دوره، وحتى التأثيرات (وإن تعين تفسيرها بدورها كذلك) ليست خالية من كل مساهمة معرفية. والمهم هو تركيز الانتباه على الموضوع ـ وهو النتاج في هذه الحالة ـ ومحاولة ربطه لا فقط بمبدعه المباشر ولا فقط بالبنية الذهنية للمجموعة التي يمثلها المبدع.

إن هذه النتيجة، مهما كانت قابلة للمناقشة، متفقة مع الروح العامة للماركسية، هذه الروح التي تنظر إلى الانتاج الفكري، بما في ذلك الفن والأدب، في ارتباطه بالبنية الاجتماعية للفترة التي يبدو أن لهذا النتاج وظيفة فيها. ودور مفكر كغولدمان، ضمن مجموع الفكر الماركسي المعاصر، يظل متميزاً بفعل الطريقة المتميزة التي حاول فيها تطبيق الفكر الماركسي على الظواهر العينية المدروسة، في تفتح على المنهجيات المعاصرة التي لم يأخذها بمحاكاة مطلقة بل حاول دمجها ضمن نظرته الخاصة.

نص مأخوذ عن كتاب جماعي بعنوان :

Le structuralisme génnetique

(Goldman)

Collection Mediations No. 159, Paris, Denoél/Gonthier, 1977

من أجل استيطيقا سوسيولوجية ، محاولة لبناء استيطيقا لوسيان غولدمان

جاك لينهارت
ترجمة : أحمد المديني

إن النهاية العنيفة والمأساوية لعمل غولدمان، وذلك في الوقت الذي كنا ننتظر منه تركيباً نظرياً كان ينوي إنجازه، هذه النهاية تلزمنا بالعودة إلى نصوص متفرقة تطرح المشاكل الاستطيقية، وذلك لندرك تعاقب نظرية مكتملة لنوعية الأعمال.

إن غياب صياغة نظرية من لدن غولدمان نفسه تطرح أمامنا مشكلاً حقيقياً. والمصدر الأكثر غنى، الذي نستطيع الاستمداد منه يظل مقاله «استطيقا لوكاش الشاب»، الصادر من Médiations عام 1961، والمتضمن، في ما بعد، في كتابه «الماركسية والعلوم الإنسانية». بيد أن غولدمان في هذا البحث الذي يعالج فيه ثلاثة أعمال للوكاش[1] نجده يطرح، دفعة واحدة مشكل المحاولة (L'essni) كنوع أو جنس، كما بلوره لوكاش منذ 1910. لقا تساءل غولدمان، عبر هذه المرآة، عن عمله هو وأخبرنا بقانون خطابه. وبحديثه عن استطيقا لوكاش كان يعرف استيطيقاه، علماً بأنه صحيح أن «المحاولة تظل شكلاً وسيطاً في الحدود التي لا تطرح فيها مشاكلها سوى بمناسبة واقعة خصوصية. إنه هكذا تكون دوماً عملاً ببعدين: بعد الموضوع المرتبط بها وبعد المشاكل التي تطرحها»[2]. وأن يكون غولدمان قد فضل أن يعلن عن مشاكل الاستطيقا السوسيولوجية التي هي استيطيقاه «بمناسبة» استطيقا لوكاش عوض تقديم عرض نظري مستقل، فإن هذا وحده واحد من أبعاد هذه الاستطيقا. إن الاستطيقا لا تمتلك استقلالاً ذاتياً نظرياً، ولا يمكنها أن تكون موضوعاً لعلم خصوصي.

إن هذه المعاينة ترتكز على تحديد للموضوع الخصوصي للاستطيقا. وبالفعل فإن موضوع الاستطيقا ليس هو الجميل، ولكن النوعية، مما يقود حتماً إلى نظرية لوظيفية النوعية الممتحنة، دوماً، بالعلاقة مع الأفراد، بالتعارض مع تعريف للجميل، المعتبر، بالضرورة، في ذاته. إن من الأكيد، كما سيتبين لنا ذلك في ما بعد، أن الموضوع الصالح استطيقيا يكشف سمات خصوصية، في ذاته، ولكننا هنا لسنا سوى إزاء أحد أقطاب التعريف، التي لا يمكن فصلها أو التعرف عليها، في النهاية، بمعزل عن القطب الوظيفي.

وإذا كنا نحرم على الاستطيقا الاستقلال الذاتي، فإن هذا يستتبع تنظير علاقاتها مع الاهتمامات الأخرى، وبالنتيجة، أن نعرف في النهاية. موضوعها. إن غولدمان يحدد، إذن، ومنذ 1955 بأن :

«الأدب، بالنسبة إلينا، شأنه شأن الفن، والفلسفة، وبنصيب أكبر الممارسة الدينية، هو قبل كل شيء أصناف من الكلام إلخ. .»[3].

إن اعتبار العمل الفني ككلام يؤدي إلى المسلسل الشامل للاتصال حيث يأخذ كل شكل تعبيري داخله مكانه. ولكن إذا ما كان الأدب والفن كلاماً، فإنهما ليسا وحدهما ما يمكن أن نعتبرهما كذلك، ويكون من الملائم، عندئذ، التساؤل عما يتضمنانه من خصوصية. هنا يتدخل التعريف الأول للعمل الفني :

«إن هذه الأصناف من «الكلام» مخصصة للتعبير والاتصال لبعض المحتويات الخصوصية، ونحن ننطلق من فرضية (يمكن أن تبرر، فقط، بتحليلات ملموسة) أن هذه المحتويات هي بالتدقيق رؤى للعالم»[4].

وهي الفرضية التي سيكشف غناها في الإله الخفي حيث يظهر مفهوم الرؤية للعالم كأداة مفهومية جنسية ذات أهمية أولوية :

«إن الرؤية للعالم هي بالتحديد هذا المجموع من الطموحات، من المشاعر والأفكار التي تضم أعضاء مجموعة (وفي الغالب طبقة اجتماعية) وتواجهها بمجموعات أخرى. إنها، بلا شك، خطاطية تعميمية للمؤرخ، ولكنها تعميمية لتيار حقيقي لدى أعضاء مجموعة يحققون جميعاً هذا الوعي الطبقي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما»[5].

وهكذا، فإن وظيفة العمل الفني، داخل المجتمع، هي إعطاء شكل لرؤية العالم، وهو يكون من الأهمية والصلاحية بقدر ما يكون شكله منسجماً، وبقلبنا لصيغة غولدمانية نستطيع أن نكتب: أن ما يعطي للانسجام [أو التناغم] قيمة استطيقية هو ذاته ما يريد أن يجعل دوماً من الاجتماعي أن يكون منسجماً إما بصورة حقيقية أو افتراضية[6]. إننا نضع اليد، هنا، على نقطة الترابط للحكم الاستطيقي حول التحليل السوسيولوجي وهنا يرتكز ما يدعوه غولدمان بالاستطيقا السوسيولوجية.

فمنذ الآن يتبلور أمامنا مفهومان اثنان أساسيان في التطور الذي سيحدث. أولاً مفهوم الانسجام الذي يحيل إلى التقليد الكانطي [نسبة إلى الفيلسوف الألماني كانط]، وهو الذي يربط غولدمان بالفلسفة الكلاسيكية الألمانية.

«إن الفكرة المركزية لأعمالي ولمنهجي هي أن الانسجام، ليس المنطقي، ولكن الوظيفي، هو إلى جانب الغنى والطابع اللامفهومي للمتخيل، إحدى العناصر المكونة للقيمة الاستطيقية، وهي التي تتسم، بصورتها تلك، الأعمال الكبرى، الأدبية أو الفنية»[7].

ثم الوظيفية، التي ليست منفصلة عن المفهوم الأول بالنظر لكونه جزءاً لا يتجزأ من تعريفه كما يحدد طبيعته.

على أن غولدمان يحدد نوعين من الانسجام، وتبعاً لذلك، وظيفتين متمايزتين. الأولى يمكن تسميتها بالفردية، أو بالاستناد إلى التحليل النفسي ليبيدية. وهي لا تساهم إلا في حدود ضيقة في بنينة الوقائع التاريخية، وضمنياً، في الوقائع الثقافية والاستطيقية. إن هذه الأطروحة التي تغذي كل السجال الذي خاضه غولدمان ضد التحليل النفسي للأدب تأخذ شكلها الأكثر اكتمالاً في مقاله «موضوع الخلق الثقافي»[8]. وهي قائمة على معاينة مزدوجة:

أ) أن الأعمال الكبرى تحيل الى رؤى للعالم لولاها لظلت غير مفهومة.

ب) لا أحد يستطيع أن يخلق لنفسه رؤية للعالم، وأن هذه الرؤية تتكون، بالضرورة، من طرف مجموعة اجتماعية قبل أن يتداولها الكاتب.

وهكذا فإن حقل الدراسة التفسيرية بأداة التحليل النفسي يتقلص إما إلى

مقاطع نصية، مما يحبط قيمته بالقياس إلى إدراك شامل للعمل، أو إلى أعمال ضعيفة، مبعدة، تبعاً لذلك عن انسجام رؤية العالم التي يمكن أن تدركها الاستطيقا السوسيولوجية. حيث تخطى الاشكالية الفردية، بالضبط، اشكالية رؤية العالم للمجموعة[9].

النوع الثاني من الانسجام المميز لدى غولدمان هو الانسجام الاجتماعي، المرتبط بالموضوع إلعبر فردي. إن هذا المفهوم (الموضوع) يعمل هنا على مستويين:

1 ـ المجموعة الاجتماعية التي تتكون منها المراتب الذهنية والتي ينبني عبرها العمل تظهر كموضوع، كأصل حقيقي للخلق.

2 ـ إن مفهوم الموضوع نفسه، كما تم تقديمه إلينا عبر التقليد الفلسفي الفرداني ينفجر كظاهرية خادعة، كمفهوم إيديولوجي يخفي المصدر الحقيقي لحركية الابداع.

إن موضوع الابداع يتكون إذن، كذاتية داخلية للمواضيع العضوية، وهو كموضوع ينبغي أن يعتبر داخل ما يسميه غولدمان بالذاتية الداخلية، مفيداً بذلك أن نشاطه يتم داخل حقل الذاتية التي تخلق بالممارسة الاجتماعية للمجموعة.

إن نمطين من الانسجام قائمين على نوعين من الوظيفية هما ما يحددان بالنسبة لغولدمان علاقة العمل بموضوعه. ويمكن تدقيقهما، الآن، بقولنا أن وظيفة الابداع هي حل هذا الانسجام الذي يعيش الناس احباطه في الحياة الحقيقية. «بالضبط كما هو عليه الحال على الصعيد الفردي للأحلام، فإن الهذيانات والمتخيل توفر المادة أو ما ينوب عن المادة التي لم يستطع الفرد أن يتوفر عليها توفراً حقيقياً»[10]. إن الفرق ينطبع عندئذ في كون الابداع الثقافي يقوي تيارات الوعي، في حين أن الحلم يلوي الرقابة ويفعل فعله عبر اللاشعور، ضد الوعي.

إن كل ما ذكرنا به يبين أن غولدمان يضع الابداع الأدبي والفني في قلب الحياة الاجتماعية، ويفسر، تبعاً لذلك، كيف لا يمكن أن يوجد بالنسبة إليه استقلال ذاتي للاستطيقا. إن هذا الموقف ليتيح الفرصة، من جهة أخرى، لقطع الصلة مطلقاً مع كل نظرية للانعكاس، بالنظر إلى أنه لا يوجد أي انفصال بين المسلسل المبتدع وبقية الواقع الاجتماعي. إن الصلة الحتمية تلغي نفسها مصعدة بالممارسة

الفعلية للجدلية التي تنطبع، على الصعيد المنهجي بالتمييز بين الفهم والتفسير.

العمل العظيم والعبقرية.

إذا كان سدنة النقد الأدبي التقليدي قد ابتعدوا دائماً عن التفسير السوسيولوجي، فإن علماء الاجتماع، لم يقبلوا أبداً، من جهتهم، الاختيار المعلن من قبل غولدمان عن الأعمال الكبرى كمادة امتيازية لسوسيولوجيا الأدب. وبحكم تعودهم على العمل في كل ما يصدر من الوقائع الاجتماعية فقد انتقدوا التخصيص الاستثنائي الذي تحظى به الأعمال الكبرى فبأي حق يتم ذلك؟ تراهم يتساءلون. لم تتم امتيازية الأعمال الكبرى؟ وفضلاً عن ذلك كيف يمكن تبرير هذا الاختيار التعسفي، ولو ظاهرياً، أو على الأقل الإيديولوجي إذا ما اعتبر أنه قائم على أساس تقليدي مدرسي للطبقة. وتبعاً لذلك، غير خالص لإقامة ممارسة علمية؟ إن هذا الاعتراض، رغم مظهره المبرر، ليكشف عن نوع من عدم الفهم للاستطيقا الغولدمانية. إن اعادة تشكيل هذا النسق في التفكير يتم كالتالي:

1 ـ إن العمل البدئي لكل سوسيولوجيا هو تكوين مادة محددة، تكوين بنية يمكن للبحث أن يجري فيها بصورة مثمرة.

2 ـ لا يوجد مطلقاً أي احتمال في أن منتوجات الوعي اليوم يمكن أن تكون مادة ما، شأنها في ذلك شأن الابداعات الثقافية المتوسطة.

3 ـ وبالمقابل، فإن امتياز سوسيولوجيا الفن والأدب يأتي من كون الأعمال الكبرى تمثل بنية جد متقدمة.

4 ـ أن كون الأعمال الكبرى، أي تلك التي تقدم لنا عادة على أنها كذلك تمثل طابع البنينة المتميز، أن هذا الاعتبار يستند إلى أن استمراريتها تحتاج كشرط ابستمولوجي وسيكو ـ تاريخي هذا الانسجام ذاته.

«(...) إذا كانت العوامل الاجتماعية التي تحدد نجاح كتابة لدى ظهورها، وطيلة حياة مؤلفها، ثم السنوات التي تتلو موته، إذا كانت هذه العوامل عديدة، وفي جزء كبير منها عارضة (موضة، اشهار، الوضعية الاجتماعية للمؤلف، تأثير بعض الشخصيات، مثلاً الملك في القرن السابع عشر، إلخ) فإنها تختفي كلها مع الزمن لتفسح المكان بصفة أكثر خصوصية

لنشاط عامل وحيد يـواصل فعله بدون انقطاع (رغم أن هـذا النشاط يكـون مرحلياً، ولا تكون له دائماً نفس الكثافة): إنه عامل أن الناس يجدون في بعض أعمـال الماضي مـا يحسون به ويفكرون فيـه بشكـل ملتبس. ففي الأعمـال الأدبية، مثلاً، نجد أنهم يعثرون فيها على كائنات وعلاقات تمثل، في مجموعها، التعبير عن طموحاتهم الخاصة لحد معين من الوعي والانسجام لم يكونـوا هم أنفسهم بعد، قد أدركوه[11].

ونتيجة لذلك، ودون أن يمثل هذا أولوية. فإنه يبدو مفضلاً وأكثر نجـاعة، بالنظر لمنهج معين، البحث عن رؤية للعالم حيث تتهيأ امكانية التعبير عنها، عوض البحث عنها حيث لا انسجامية فكرة متوسطة لا تنسج إلا مصحوبة بظهورها.

ونضيـف من جانبنا أنه كلما كان العمل ضعيفاً كلما ظهر أنه يفلت للنسـق الذي يريد عالم الاجتماع شرحه دون حاجة إلى فهمه، مما يجعلنا نفهم لماذا تكـون مثل هذه الأعمال مختارة بأفضلية من لدن المتخصصين في الأشكال الأدبية المتصلبة.

إننا نكتشف بهذا وجود حقلين استطيقيين. الأول، والذي أقدمنا على حصره باقتضاب يشكل ما يمكن أن نسميه باستطيقا سوسيولوجية. ومـوضوعـه هو فـرز العلاقات بين رؤية العالم كبنية مفهـومية مبنيـة والعمل كعـالم مبني من الكائنـات والأشياء. وإن ما يجعل التقديمات العديـدة تظهـر كوحـدة لعمل لمتأت فعلاً من مضمار قادر على شرح السمـات الخاصـة لهذه «العمليـة». إن مشكل بنيـة عالم حقيقي أو ساخر، عجائبي أو محتمل، لينجم، إذن، عن استطيقا سوسيولوجية. بالنظر إلى أن هذه البنينة، وكـما تبين لنـا، لا يمكن أن تكون في خـاتمة المطاف، الإجماعية.

وبالمقابل، ينبغي أن نعترف بأن ما يمكن أن نـدعوه بـالاستطيقـا الخالصـة، وبالنقد الأدبي أو التشكيلي بمعنى الكلمة، كـل هذا يمتلك هـو الأخر، مـوضوعـاً خصوصياً بفلسفة الاستطيقا السـوسيولوجيـه. إن البنينة تمـر عبر وسـاطة تقنيـات خصوصية أدبية، صورية أو تشكيلية لا بد من معرفتهـا من أجل إدراك صحيـح للعـلاقة بـين العالم الـداخلي للعمـل ووسائط التعبـير المستعملة. وإذا ما كـانت الاستطيقا السوسيولوجية تتساءل لماذا يختار عالم ما، فإن الاستطيقا الخالصة تعمل جـاهـدة من جـانبهـا عـلى وصف طبيعـة الـوسـائط (القـامـوسيـة، النحـويـة

Tropologique) . إن مهمتها تنحصر، حينئذ على هذا الوصف، ذلك أن تظهر خصوصية استعمال هذه الوسائط (الأدوات) هو في العهدة الكاملة للاستطيقا السوسيولوجية، وذلك في الحدود التي يكون منها اختيار الأدوات التعبيرية جزءاً من بنية العالم المتخيل، وجزءاً من هذا العالم في الأخير. إن الاستطيقا السوسيولوجية تعتقد، إذن، بإمكانية مد حقل نشاطها إلى «الكيف» بعد أن حددت اللماذا. وسيكون من المخالف تماماً لفكرة البنيوية التكوينية لغولدمان فصل الخصائص الداخلية لعمل عن معناه.

إنه لمن الهام أن نرى حول هذه النقطة التطور الذي عرفته الممارسة الغولدمانية بين الآله الخفي والبنيات الذهنية والابداع الثقافي. في الكتاب الأول كتب غولدمان:

«أما عن العلاقة بين هذا العالم وأدوات التعبير الأدبية الخالصة، فإننا لا نكاد نحتفي بها إلا قليلاً، بشكل عابر، دون حرص على التحليل المعمق[12]».

وبعد خمس عشرة سنة أفسحت المحصلة القصوى لهذا النص المكان لمحاولة معلنة بالأخذ في الاعتبار لما يظهر كطابع ذي أدبية خصوصية. وهكذا وتحت اسم البنية الدقيقة حلل غولدمان المقاطع الخمسة والعشرين لمسرحية الزنوج لجان جينيه مبرزاً ما كشفته أربعة نماذج دقيقة من النموذج الشامل المستخلص من قبل. والواقع، أننا لا نستطيع القول بأن غولدمان، وهو يفعل ذلك، قد قطع الآصرة، حقيقة، مع منهجه الاعتيادي بالنظر إلى أنه ظل يحصر نفسه على صعيد المدلول ولم يطرق لا علم الدلالة ولا اللسانيات، وبالمقابل فإن من الهام قياس جدية هذا الاهتمام الجديد المشهود به بالاستئناف لذات نموذج العمل بخصوص أناشيد سان جون برس. هنا، أيضاً نجد أن غولدمان لا يخرج عن نطاق المدلول، نطاقه بامتياز.

ومن الأكيد أن بمقدورنا أن نأسف لكون هذا الانفتاح لم يؤد إلى اعتراف أكثر عمقاً للكيفية الأدبية، ولكننا نجد، وعلى خلاف ذلك، أن القبول بتقليص الأدب إلى بنية المدلولات التي ينتجها كان سيؤدي إلى إدارة الظهر، نهائياً، إلى كل تعريف للأدب كابداع بشري، وسيكون غولدمان، عندئذ، وبصورة ما، قد ارتد على نفسه. إننا لا نستطيع، إذن، أن نعتبر هذا الاجراء النصفي مثمراً تماماً، وهو

المناقض، من جهة أخرى، لكل نشاط علمي. وعلى العكس من ذلك سنضع اليد على نقطة الانفصال في الاستطيقا السوسيولوجية التي يرتبط بها غولدمان عن الاستطيقا الخالصة التي تخلى عنها، في النهاية، غير آسف.

إننا نصطدم، إذن، هنا، بأقوى ما في الاستطيقا الغولدمانية. إن الاطروحة، القائمة في صدارة نظريته، والقائلة بأن كل ممارسة بشرية هي دالة تبين حدود الاستقلال الذاتي للدال في وظيفته الأدبية (الشيء الذي لا يمس، بطبيعة الحال، مشكل هذه الاستقلالية الذاتية في سير اللغة باعتبارها لغة).

إن قانون الدال يحيل إذن إلى الطابع الدلالي للأشكال. فعوض أن نتمثل الدال في ذاته، وفي استقلاله الذاتي الذي يحيله إلى حالة تعسفية، عوض ذلك يظهر الدال موصولاً. لنتفكر قليلاً في الروح والاشكال للوكاش، أن غولدمان ليبين لنا، بالفعل، أن شكل العمل، بمعنى شكل المحتوى هو ما يتم به تخطي لا انسجامية المضامين بواسطة التقنية الأدبية. فانطلاقاً من مضمون ما، من معطى حقيقي أو متخيل تسمه القطيعة واللا انسجام، يعد الكاتب شكلاً ـ أي بنية موحدة ـ تسمح له بأن يتخطى بالعمل الأدبي هجنة مادته الخام، أي أن يتخطى، بالضبط مشكلاً حيوياً نحو صياغة جديدة وأكثر تناغماً.

إن الاعتراض على كل شكلية، مرتقبة في هذه النظرية، ليست ذات بال، بالطبع، سوى في الاطار المدقق الذي تحدده هاته. أن الاستطيقا الغولدمانية لا تعني، في الواقع، سوى الأعمال الكبرى، المحددة ببناء رؤية للعالم. وخارج هذا، أي في الحكايات الشعبية مثلاً، فليس من المستبعد بتاتاً أن يتوفر للشكل استقلاله الذاتي، وذلك في حدود أن ما تقترحه ـ أي الحكايات ـ ليس رؤية للعالم، ولكن صيغ شكل على مشكل (ذي جوهر ديني حسب بروب Propp)[13]. بيد أن ما يميز رؤية للعالم هو ما يجعلها تكون جواباً شاملاً ليس على مشكل ولكن على مجموع المشاكل القائمة بالنسبة لمجموعة أو طبقة اجتماعية. إن مشكلاً قد يظهر دائماً كمشكل كوني التجريد، في حين أن الإشكالية هي بالضرورة ملموسة. من هنا ينجم أن الجواب عن مشكل يمكن أن يعالج بصيغ عالمية مجردة، بأشكال الحكاية العجيبة مثلاً، بينما تتصل رؤية العالم دائماً بفهم وتفسير اشكالية ملموسة. مسجلة في تاريخ المجموعات الاجتماعية التي تعبر عنها.

والواقع أن هذه النظرية على الرغم من أنها معدة بخصوص عمل لوكاش، إلا أنها، وكما أشرنا إلى ذلك في البداية، غولدمانية. وسيكون من بعض الوهم الاعتقاد بأن غولدمان يتحدث عن استطيقا لوكاشية موجودة. إن ما يستعرضه لا ينال وجوده إلا مقابل تركيب أصيل للأعمال الثلاثة الأولى للوكاش. إن هذا الأخير احتاج إلى أن يتخلى، لفترة، عن المشاكل الاستطيقية كي يبلور نظريته السوسيولوجية في كتابه التاريخ والوعي الطبقي، وهي النظرية التي سيضع عليها غولدمان أساس استطيقاه هو. أن هذا التذكير بالدور الابستمولوجي للتاريخ والوعي الطبقي ليسمح بموضعة عطائه إلى الاستطيقا في إطاره النظري الحقيقي. وليس إلا بعد جعله لمفهوم الوعي الممكن المكانة الواسعة حتى استطاع غولدمان مع لوكاش إدراك نظرية استطيقية تجعل من الابداع الثقافي أفضل مجال، أو على الأقل أقربه، حيث يتم التعبير عن الوعي الممكن الأقصى.

ويريد غولدمان بـ «الوعي الممكن الأقصى» الملاءمة القصوى مع الحقيقة التي يستطيع وعي مجموعة أن يطالها، دون أن يغير مع ذلك من بنيتها. في حين أن الوعي الفردي والمجموعات، خلال الممارسة اليومية، غالباً ما يكونان في حالة غير واعية بما يتطلعان إليه. إن الأعمال الكبرى تظهر، إذن، البنية الأكثر انسجاماً لهذه التطلعات، والتمظهر لما يفكر فيه أعضاء جماعة دون أن يعرفوه. وهكذا فإن الأفق التقليدي الذي كان يهدف إلى تقليص الأعمال إما إلى الوضعية الحالية للوعي الجماعي، وإما لتعكس الحقيقة، هكذا يجد نفسه مقلوباً ومعطوباً بالنظر إلى أن العمل، رأس الرمح في وعي المجموعات، يظهر في ذاته مبدعاً، ويظهر كحامل لكشف داخلي ضمن المجموعة التي يعدها بالاستيعاء. إن مشكل الابداع يحيل هنا إذن، إلى الوظيفة الخلاقة للعمل بالعلاقة مع المجموعة، مما يسمح لغولدمان، وهو يتوجه بحديثه إلى علماء الاجتماع، بالتصريح:

«أعني أن هذه الابداعات يمكن أن تنال بسهولة أكثر كدراسة بنيوية من الحقيقة التاريخية التي تربط بينها، والتي تعد - أي الابداعات - جزءاً منها. وأعني أيضاً. أن تظهير علاقة هذه الابداعات الثقافية مع بعض الحقائق الاجتماعية والتاريخية يشكل، بمجرد تكونها، مؤشرات ثمينة تخص العناصر البنائية لهذه الحقائق»[14].

بوسعنا، إذن، أن نتحدث عن الوظيفة الكشفية. بل الرسولية للعمل الفني، وقد شخص غولدمان ذلك في مقاله عن «مسرح جيني»، في 1966، حيث رأى في مسرحية Paravents «المسرحية الأولى الهامة التي تقول لنا أن القوة والامكانات التي ما تزال مستقرة في الانسان لا تتزحزح، والتي، برغم ما يظهر في هذا التصريح من تناقض، تضع على المسرح بطلاً ـ في سلبيته وعبر سلبيته ـ في آخر لحظة إيجابية»[15]. وفي الخلاصة فإن غولدمان تساءل عن مشكل معرفة ما إذا كان عرض هذه المسرحية «اليوم» ليس سوى حادثة أو أن الأمر يتعلق بـ «أول مرمز لتحول تاريخي». وأنه من البدهي أن الوقائع التاريخية لم تلبث أن قدمت لهذه الأسئلة أجوبة رنانة، جاعلة من السلبية إحدى السمات الخصوصية للحركات التي تنشطها. وهكذا، وكما يدعونا غولدمان في هذا المقال نفسه.

« (. . .) فإن على عالم اجتماع الثقافة (. . .) ليس فقط فهم الأدب انطلاقاً من المجتمع، ولكن، أيضاً، فهم المجتمع انطلاقاً من الأدب»[16]

وهذا ما يدمر نهائياً الحتمية السوسيولوجية الشائخة.

إننا نمس، هنا، أيضاً نقطة تجعل من الاستطيقا السوسيولوجية لغولدمان تنضم، كعودة إلى مرتكز ابستملوجيتها، إلى السوسيولوجيا العامة. والمسألة المركزية في النقاش تشمل، من جانبها، قانون الأعمال الثقافية في مجموع الحياة الاجتماعية والنظريات الراهنة عن انتاجاتها. والواقع أننا لا يمكن إلا أن نتبين الحركة التي تسعى أكثر فأكثر لفصل الأعمال عن نسقها السوسيو- تاريخي لكي تهبها هذا الاستقلال الذاتي، وتلك الديناميكية الداخلية الخاصة اللتين تحدثنا عنهما أعلاه. بيد أن تمظهر هذه النظريات يطال، بالضبط. ظواهر الحقيقة بالنظر إلى أن:

(. . .) تطور الانتاج للسوق يؤدي، بالضرورة، إلى ظهور حياة اقتصادية ذاتية الاستقلال، خاضعة لقوانينها الخاصة، ومتزايدة الاستقلال عن كل مسلسل عرقي، ثقافي أو فني[17].

ينبغي علينا، والحالتئذ، أن نتجنب استخلاص أي استقلالية ذاتية للفلك الاقتصادي عن الاستقلال الذاتي لأنماط التعبير. إن المردود الخصوصي لـ «مدخل لمشاكل سوسيولوجيا الرواية» هو طرحه، بالتفاصيل، رغم الكيفية المبرمجة مشاكل

الدراسة الراهنة للرواية. إننا ندرك بالفعل، عند غولدمان منعطفاً نظرياً هاماً، تالياً لاكتشاف مادة جديدة. وحتى ذلك الوقت، وبسبب من انشغاله أساساً بالأعمال غير الروائية للقرن السابع عشر، اقتصر غولدمان على تبني النظرية الماركسية التقليدية راغباً في أن يمر الابداع بوسيط الوعي الجماعي. وهكذا كان قد اكتشف تياراً للفكر الجماعي خاص بمجموعة الجنسنيت (Les Jansénistes) المتطرفين، وهو الوعي الجماعي الذي ربط به كتابات باسكال وراسين. أما مع الرواية فقد ألفى نفسه أمام وضعية صعبة: فقد تبين له أن من المستحيل ربط الشكل الروائي بالوعي، حتى الممكن، لأي مجموعة قائمة.

- «يبدو أن الرواية التي حللها لوكاش وجيرار لم تعد هي النقل المتخيل للبنيات الواعية لهذه المجموعة أو تلك، ولكن يظهر، وهو يعبر، خلافاً للسابق (وربما كانت هذه هي حالة جزء كبير من الفن المعاصر على العموم) عن بحث للقيم التي لا تدافع عنها، فعلياً، أية مجموعة، والتي تسعى الحياة الاقتصادية لجعلها متضمنة لدى جميع أعضاء المجتمع»[18].

وهكذا فإن الرواية بوصفها شكلاً لرؤية العالم لا يمكن لها أن تصبح مرتبطة بمجموعة اجتماعية محددة تمظهر قيمها. أو لنقل، بأنه من المستبعد، على الأقل، ربط الرواية، بهذه الصيغة، فالبورجوازية (المرتبط بها دون أن يعبر عن وعيها الحقيقي ولا عن وعيها الممكن) وبالبروليتاريا التي بالغت الماركسية في دورها التاريخي والتي بعيداً عن أن تضل غريبة عن المجتمع المنشأ وأن تعترض عليه كقوة ثورية، عملت على الاندماج فيه إلى حد بعيد، ونشاطها النقابي والسياسي عوض أن يقلب هذا المجتمع ويعوضه بعالم اشتراكي. سمحت له بأن يتمكن من وضعية أفضل نسبياً من تلك التي توقعتها تحليلات ماركس[19].

سوف يعمل غولدمان إزاء هذه الوضعية الجديدة، بالنسبة إليه على بلورة حججية جد مختلفة عن تلك التي كان لها القدر الوافي في الإله الخفي. والواقع، أن الرواية كرؤية للعالم لم تعد مرتبطة بمجموعة حقيقية ذات نظرة كونية، فإنه من المطلوب بله من المستحب العثور على طراز آخر من العلاقة بين صعيد الممارسة السياسية ـ الاقتصادية وصعيد الممارسة الثقافية. وقتئذ نرى مفهوم التجانس بين بنيات الحياة الاقتصادية وبين نوع من التمظهر الأدبي ـ الرواية ـ يكتفي بذاته

بالنظر إلى أن وساطة الوعي الجماعي قد اختفت. إن استعمال مثل هذا المفهوم محفوف بأخطار في أفق ادراك موحد للظاهرةالاجتماعية. وبخاصة لما يستلزم وجود بنيات سيئة ذاتية الاستقلال بين تنسج روابطها بالعلاقة التماثلية وحدها. على غموض المفهوم فقد سمح، لدى العديد من النقاد، فبمثل مفهوم التجانس لمفهوم المشابهة، مسهماً بذلك في تخريب الأفق الحقيقي الذي تم على امتداده التفكير في هذا المفهوم. ومن المؤسف أنه فات الأوان لتصور تعويضها في النظرية الغولدمانية، وعلينا أن نركن إلى سرد التبريرات المقدمة من طرف غولدمان لإفهام أن المسلسل الاقتصادي يفصل فعله مباشرة في الصعيد الاقتصادي. ويجمع غولدمان حججه في أربع لا نستطيع أن نوجزها أفضل منه:

أ) ولادة مرتبة الوساطة في تفكير أعضاء المجتمع البورجوازي، انطلاقاً من السلوك الاقتصادي ووجود قيمة التبادل، إن ولادة هذه المرتبة كشكل جوهري ومتبلور أكثر فأكثر للفكر، مع التوجه الضمني لتعويض هذا الفكر بوعي كلي زائف تتحول فيه القيمة الوسيطة إلى قيمة مطلقة، وحيث تختفي القيمة الوسيطة نهائياً، أو بعبارات أكثر وضوحاً، يتوجه للتفكير في النفوذ إلى كل القيم تحت زاوية الوساطة مع الرغبة في جعل المال والامتياز الاجتماعي قيماً مطلقة وليس مجرد وسائط تضمن العبور إلى قيم أخرى ذات طبيعة نوعية.

ب) وجود بعض الأفراد الاشكاليين جوهرياً في هذا المجتمع، في الحدود التي يظل فكرهم وسلوكهم مسيطر عليه بقيم نوعية، دون أن يستطيعوا، حينئذ، اضافته كلية إلى وجود الوساطة المتناقصة التي يمتد نشاطها إلى مجموع البنية الاجتماعية.

بين هؤلاء الأفراد يقع، بالدرجة الأولى، كل المبدعين، الكتاب الفنانين، الفلاسفة، علماء الدين، الأفراد النشطين، إلخ.. الذين تحكم سلوكهم وتفكيرهم جميعاً نوعية عملهم دون أن يتمكنوا من الافلات كلية من نشاط السوق واستقبال المجتمع المشيأ.

ج) لا يستطيع أي عمل هام أن يكون التعبير عن تجربة فردية خالصة، ومن المحتمل أن النوع الروائي لم يتمكن من الولادة والتطور إلا بمقدار ما تبلور استياء شعور غير مفهومي، طموح شعوري للتوجه المباشر للقيم النوعية، تبلور

سواء في المجتمع بأشمله ربما، وبكيفية أحادية، بين الفئات المتوسطة التي يستقطب منها غالبية الروائيين (. . .).

د) كانت هناك، في المجتمعات الليبرالية المنتجة للسوق جملة من القيم، التي دون أن تكون عبر فردية، توفر لها توجه كوني، كما توفر لها داخل هذه المجتمعات صلاحية عامة. لقد كانت قيم الفردية الليبرالية المرتبطة بالوجود ذاته للسوق المنافسي (حرية، مساواة، الملكية في فرنسا، الملكية في ألمانيا، بمتفرعاتها، التسامح، حقوق الإنسان، نمو الشخصية إلخ). انطلاقاً من هذه المفاهيم تبلورت مرتبة البيوغرافية الفردية التي أصبحت العنصر البنائي للرواية حيث اتخذت، هنا. شكل الفرد الإشكالي، وذلك ابتداءاً من:

1 ـ التجربة الشخصية للأفراد الإشكاليين، والمشار إليها أعلاه في النقطة ب.

2 ـ التناقض الداخلي بين الفردية كقيمة شمولية مدموجة بالمجتمع البورجوازي والحدود الهامة والمرهقة التي ينقلها المجتمع نفسه إلى إمكانات تطور الأفراد[20].

هكذا قد تكون ـ الشرط هنا يطرحه غولدمان نفسه بالنظر إلى أن الأمر ما يزال في حدود الفرضية ـ الأهمية التي يتخذها الاقتصاد في المجتمع البورجوازي الذي يسمح بفهم التأثير المباشر الذي يعترف له به عند الحديث عن تجانس بلا وسيط. ومن الهام أن نسجل، هنا، أن غولدمان يقدم أيضاً فرضية رابط امتيازي للرواية كجنس مع بعض الفئات الوسطى من البورجوازية، مما يدفع إلى اقامة نظرية للوعي الجماعي الوسيطي.

هذه الفرضية الجديدة ينبغي أن تلفت انتباهنا بصورة خاصة وذلك بمقدار ارتفاقها بتساؤل عن دور «رجع الصدى» الجماعي الشعوري وغير المفهومي الذي سمح بتطور الشكل الروائي[21]. إن من الواضح جيداً أن نسبة وظيفة خاصة إلى «رجع أو مجمع الصدى» هذا يقود إلى الدراسة السوسيولوجية لجمهور الأعمال، وإلى النظر لهذا الأخير كعامل لا يستهان به يسمح بتفسير تطور الرواية. هنا أيضاً، فتح غولدمان الطرق التي لم يستطع استثمارها بنفسه، ولكن التي باتت كل

بحث متطور حول الرواية الراهنة مشترطاً بها.

هل نستطيع، أخيراً، أن نبني الاستطيقا الغولدمانية؟ إن جنس «البحث» الذي وزع غولدمان عبره كل تأملاته عن الفن يتميز، بالنسبة إليه، بكونه يقدم اسئلة أكثر مما يقدم أجوبة. إننا، ونحن في خاتمة بحثنا، نستطيع، الآن، طرح معاينتين. فمن جهة تشكل مجموع النصوص النظرية التي أمكننا الاعتماد عليها بحق نظرية للاستطيقا، ليس كنظرية للجميل، ولكن كنظرية لفعل الابداع حين نأخذ هذا المصطلح الأخير في معناه الأكثر سمواً. عند هذه النقطة ترتكز استطيقا غولدمان على انتربولوجيا (توجه الأفراد والمجموعات نحو الانسجام. مقاومة التشيؤ، الخ). ومن جهة أخرى، بالمقابل علينا أن نعاين المطاطية الثابتة لهذه النظرية التي لا تتردد عن نقد نفسها مع مقاربة كل مشكل جديد (مشكل الوساطة بالوعي الجماعي)، بله اعادة النظر في مرتكز ابستمولوجيتها، وأنتربولوجيتها (أنظر ص 48 من كتاب من أجل سوسيولوجيا للرواية، حول مقاومة التشيؤ).

ويعدى تغلغل الممارسة السوسيولوجية في عمل غولدمان نبدأ في الانتقال من الصلب إلى الرخو، وبالعكس، والمفاهيم تتنمذج، كل حين، حول واقع لا يلغي تنوعه أبداً. وأن كون نظرية للوعي الجماعي الوسيط قد تم التخلي عنها في الوقت الذي انتقل فيه غولدمان من القرن السابع عشر ليدخل إلى القرن العشرين، إن هذا يلزمنا بأن نفهم بأنه لا توجد نظرية وحيدة قابلة للتطبيق دوماً وفي أي مكان، وبعبارة أخرى فإن القانون التنظيمي للابداع قد أمكنه أن يتغير عبر الزمن. إن الأعمال الأخيرة جداً لغولدمان، سيما «تمرد الآداب والفنون في الحضارات المتقدمة»[22]، لتبين لنا جيداً أن الوضعية الراهنة للفن والفنانين تستلزم من المنظر مراجعة عميقة لمفاهيمه، إذا ما أراد أن يمس جوهر خطابه.

إن هذا الاعتراف بتعديل القانون التنظيمي للابداع لا يطرح - [بتضعيف الطاء وفتحها] - بتاتاً الأسس النظرية التي طرحها غولدمان. بل أن ما هو أفضل من ذلك كونها تظهر عن كل مشكل قابلة للتصحيحات الضرورية، مبرهنة بهذا على مشاركتها العميقة في الواقع فضلاً عن تنوعات أشكاله.

ولأن استطيقا غولدمان قابلة دوماً لطرح أسئلة جديدة على موادها التي تتكشف، يوماً اثر آخر، أكثر قدرة على تقديم أجوبة للأسئلة. والشكل المفتوح

الـذي اتخـذتـه دون أن تتصلب في نـظام مغلق يستجيب لهــذا الالـزام العلمي الجوهري للانضواء في طيات الواقع والاعتراف بأولويته.

Revue d'Esthetique

N° 2,1971 - Paris

الهوامش

ملحوظة: نرى من اللازم والملائم الحفاظ على عناوين الكتب بأسمائهـا الأصلية، ومـا يرتفق بشروط الإحالة كاملة، مع ترجمتنا لهذه العناوين الأصلية.

(1) L'Ame et les formes, la théorie du Roman et conscience de classe.

الروح والاشكال/نظرية الرواية/ التاريخ والوعي الطبقي

(2) **Marxisme et sciences humaines**, Gallimard, 1970, P 231 الماركسية والعلوم الإنسانية

(3) **Le Dieu caché**, Paris, Gallimard, 1956, P 347 الإله الخفي

(4) المصدر السابق، ص 348.

(5) المصدر السابق ص 26.

(6) «إن السبب الذي من أجله يكون الاجتماعي دائماً حقيقياً أو مفترضاً أنه منسجم هـو ذاته مـا يجعل الانسجام قيمة استطيقية»

(7) **Structures mentales et création culturelle**, Paris, Ed Anthopos 416

(7) المصدر السابق 541.

(8) **Marxisme et sciences humaines**, PP 94 - 120 الماركسية والعلوم الإنسانية.

(9) لقد بيّنا، في مكان آخر، أن هذا بالضبط هو الحال بالنسبة لراسين بمطابقة الدراسة التحليل - نفسية لموران (Mauron) والتحليل السوسيولوجي لغولدمـان (Goldmann) في «الإله الخفي» (أنظر جاك لينهاردت «J. Leen,hord» في «Racine: Psychocritique et sociologie de la littérature» **Etudes Françaises**, Vol 3, n1. Montréal, 1967

راسين: نقد سيكولوجي وسوسيولوجي للأدب.

(10) الماركسية والعلوم الإنسانية/ ص 114.

(11) «الإله الخفي» ص 350.

(12) المصدر السابق ص ص 350 ـ 351.

(13) **La Morphologie du conte**, Paris, seul collection Paris 1970 p, 183

مورفولوجية الحكاية ص 183.

(14) الماركسية والعلوم الإنسانية ص 85.

(15) البنيات الذهنية والابداع الثقافي، ص 337.

(16) المصدر السابق، ص 339.

(17) الماركسية والعلوم الإنسانية ص ص 235 - 236.

(18) Pour une sociologie de Roman, Paris, Gallimard, 1964, 3e édition collection «idées» P 43.
من أجل سوسيولوجيا للرواية.

(19) المصدر السابق، ص 44.

(20) المصدر السابق ص 46 ـ 49.

(21) المصدر السابق ص 48، ملحوظة.

نحو نقد أدبي سوسيولوجي

جاك دوبوا
ترجمة قمري البشير

في الوقت الذي يتوق النقد الأدبي الى اتخاذ صفة علم للأدب، وفي الوقت الذي ينزع نحو التخصص، من الطبيعي ان يضع في حسبانه الى جانب نماذج أخرى للتفسير، تحليلاً ذا استلهام سوسيولوجي. لكن، رغم ذلك، يجب الاعتراف بأن هذا النقد السوسيولوجي يصادف بعض العسر في التحقق. إننا نأنف من اقحام الفئات الاجتماعية داخل الابداع الأدبي، ما دمنا قد تعودنا المبالغة في الاهتمام بالمظهر الوحيد للشخصية في النشاط الفني، ولا نولي عناية فوق ذلك للنتاجات الرديئة والنتاجات ذات الطابع الاستهلاكي السوقي. لكن، عندما يتعلق الأمر بالأعمال الجيدة (= الآثار الفنية الجيدة / الروائع): أليس في اعتبارها مجرد تجلٍّ من بين تجليات التفكير الجمعي الأخرى، ضرب من التشكيك في أصالتها؟ وزيادة على ذلك يحق لنا ان نتهيب حول ما اذا كان هذا النقد قد يتمكن أولاً من الاحتفاظ بالنص الفني محوراً لبحثه، إذ أن هذا النقد لما كان مأخوذاً بالبحث عن المرجع الأصلي للعمل الأدبي، ولما كانت المقارنة بكتابات ووقائع اجتماعية أخرى تستهويه، فإنه يجازف في أن يلقي بنفسه نحو ربض خارجي عن المحيط حيث سيختلط عليه الأدبي بظواهر من طبيعة أخرى.

إننا سنتفق، رغم ذلك، حول كون هذا النقد يفتض خصوصية العبقرية او خصوصية العمل الأدبي الجيد، إذا نحن تذكرنا ان هذا النقد ليس هو كل ما يمكن ان يكون من تفسير، فهو ينظر الى الابداعات من وجهة نظر خاصة هي وجهة نظر

العلاقة مع الاجتماعي. ومهمته الأولى تقوم على تحديد ما هو مشترك (بالمعنى الأفضل للفظة) في الفن وكيف ان هذا المشترك قد تم إنزاله درجة عليا من التعبير المتماسك. ولنركز رأسنا على المظهر الثاني من الاجراء المنهجي، ويتعلق الأمر بإبراز كيف تم الانتقال من الظاهرة الجمعية الى النتاج الفني. وكيف تحولت الواقعة الاجتماعية، بفضل الكاتب، الى عمل من اللغة والخيال.

إذا كنت مع رونيه جيرار[1] ـ *René Girard* أؤكد بأن رواية الغريب لكامو تعرض صورة منعكسة لأزمة الشذوذ لدى المراهق، وأزمة انحراف الاحداث. فإن التحليل الذي سيلي سيكون مطالباً بتفسير كيف تم تحول بعض السلوكات، من الواقعي الى المتخيل، وكيف تم تصعيدها الى حد الافضاء ـ داخل الرواية ـ الى تصرف لا يمكن التحقق من معادلة الاجتماعي المفترض سوى بشق الأنفس، ولهذا إذن لن نقبل التعامل مع العمل الأدبي على أنه مجرد انعكاس للعالم الاجتماعي وسنوضح بأن الصلة التي يقيمها هذا العمل مع الواقع هي من قبيل القانون الجدلي، ومن قبيل جدلية تلعب فيها دورها الحرية الابداعية للكاتب.

وبنفس الشاكلة، ستتخذ الحيطة أيضاً ضد القوة التي تجذب بعيداً، وتجعل العمل الأدبي يضيع كموضوع رئيسي للدراسة. وبالنسبة للنقد السوسيولوجي فإن المجتمع هو أولا مجتمع الكتاب، وهو ذلك المجتمع الذي يبرزه العالم المتخيل، مهما كان التمثيل مباشراً او إيحائياً. غير أنه ينبغي الاحتراس من خطر آخر، لما كان التسليم قد تم بهذا الذي سبق، وهو خطر الاغراء بالانغلاق داخل نقد داخلي ممعن في التقليدية، ومرصع ببعض الاحالات على الاجتماعي. وان للنقد مفهوماً بهذا المعنى، كان موجوداً دائماً والانجلو سكسونيون قد مارسوه تلقائياً. وعلينا ان نضع نصب أعيننا الوصول الى خصوصية اكثر دقة، واستخدام منهج اكثر تبلوراً، مع الاحتفاظ في أذهاننا بأن علم الاجتماع الأدبي يفتقر في الوقت الراهن الى وحدة فعلية، وأن ـ علم الاجتماع الأدبي ـ ليس بعد سوى مفترق طرق لعدة تصورات وطرائق ومحاولات. ولهذا السبب سيكون الاجراء المتبع في هذا الفصل على امتداده إجراءا تجريبياً، ويتحسس طريقه بحذر.

منذ قرن من الزمن وأكثر، كثيرة هي الأعمال النقدية التي وجدت ضالتها النظرية في تيارات فكرية كانت تروج لقيمة تأثير الوسط الاجتماعي على

الابداعات الفنية. وهذه الدراسات، التي بدأت مع «تين» *Taine* والوضعية le positivisme ستتلاحق في القرن العشرين باقتفاء أثر الوجودية l'existentialisme والفرودية le Freudisme وهلم جرا.

لكن المكانة الراجحة سيحتلها النقد الماركسي الذي التزم دوما بإدراج النشاط الفني في الصيرورة الاجتماعية التاريخية، فبالنسبة للماركسية، لا تفسر اعمال الكائن الانساني بمعزل عن استدراج الصراع الطبقي والبنية الاقتصادية التحتية، والعلاقة بين المجتمع من جهة، وبين الايديولوجيا والمعرفة والفن من جهة أخرى، علاقة تقوم على أساس النمط الجدلي، ويجب تحليلها كما هي بهذا الشكل. ورغم ذلك، فلا الماركسية ولا التيارات الأخرى لها الحق في أن تعتقد في عجب بأنها أسست منهجاً حقيقياً للنقد السوسيولوجي والأعمال التي فتحت سبلاً جديدة واقترحت نماذج في التفسير، هي أعمال قليلة وحديثة العهد نسبياً تمكنت من الانعتاق من الوصاية التي كانت تمارسها الفلسفة قسرياً ضدها. واذا نحن رغبنا في استخلاص اتجاه عام وتحسب بعض المصاعب، من المفيد ان نبدأ بالرجوع الى ما كان أكثر أهمية من بينها[2].

محاكاة أويرباخ[3] *Mimésis d'Uerbach*

على الرغم من ان هذا المصنف القيم لم تتم ترجمته الى الفرنسية سوى مؤخراً، فإنه يحتوي بين دفتيه أشياء متنوعة ودفعة واحدة: بدءا من تاريخ للواقعية في الأدب الغربي (= الأوروبي)، ووصولاً الى تحليلات لبعض النصوص الكبرى. والجوهري فيه هو أن مؤلفه يسائل الآثار الأدبية في أي مدى وتحت أية مستويات تقدم الواقع بما يحتويه هذا الواقع من معيش يومي، ملموس ومبتذل، ويسائل ان كانت هذه الأعمال الأدبية تتناول هذا الواقع بأسلوب رصين وفي حدود لغة مناسبة. وعلاوة على ذلك، فإن أويرباخ يوضح بأن تاريخ الواقعية، منذ هوميروس *Homére* الى فرجينيا وولف *Virginia Woolf*، هو تاريخ لا يمكن فصله عن السير في ركاب السابقين أو مخالفتهم في نهج المستويات الأسلوبية (من الأسلوب الوضيع (= المنحط) حتى الأسلوب الجزل (= الراقي). وأخيراً، بالنسبة لاويرباخ ـ حتى وإن لم يكن يستحضر علم الاجتماع إلا عرضياً، فإن الطريقة التي يمسك بها الكاتب زمام الواقع، والمنظور الذي يدرجه فيه، والأسلوب الذي

يصوره به، لا يمكن ان يتم تفسيرها إلا بواسطة الاحالة على ظروف حالة وضع الكاتب في عصره، والاحالة، بشكل أوسع، الى السياق الاجتماعي الثقافي. وغالباً ما ستتم الاشارة الى هذه العلاقة بواسطة لمحة مسهبة وعامة: «إن التناول الدقيق للواقع المعاصر، وصمود فئات بشرية واسعة وضيعة اجتماعية الى وضع الخاصة [عكس العامة]. لتمثيل نيابي مريب ورفيع من جهة وتكتل الأفراد والأحداث الاجتماعية الأكثر اشتراكاً في المجرى العام للتاريخ المعاصر، وعدم استقرار الخلفية التاريخية من جهة أخرى: تلك هي أسس الواقعية العصرية في اعتقادنا، ومن الطبيعي ان يكون شكل الرواية النثرية الرحب والمرن، هو الشكل الذي يفرض نفسه ليعكس كل هذه العناصر العديدة المختلفة في آن واحد» (ص: 487).

إن اويرباخ وهو يجوب كل مستويات العمل الأدبي، من الأسلوب حتى الخلفية الاجتماعية، يقدم لنا المثل النادر على نقد كلي. لكن يجب الاعتراف بأن الجانب السوسيولوجي من تفسيره يظل موجزاً ومبسطاً. صحيح ان اويرباخ يبدو وكأنه يستلهم تاين الذي يشيد به أكثر من مرة، بينما النظرية التاينية حول تأثير الوسط الاجتماعي، وحول اعتبار العمل الأدبي انعكاسا مباشراً للواقع، تبدو لنا في الوقت الحاضر نظرية تبسيطية ومتجاوزة، وأكيد ان اريك اويرباخ، لتشبعه بفكرة ان الأدب مؤسسة اجتماعية ضمن مؤسسات أخرى، يراعي الوسائط القائمة بين المجتمع بأكمله والعمل الأدبي، وهكذا فانه سيربط بين أخلاق وسلوك البلاط وبين مآسي راسين *Racine*، أكثر من ربط هذه المآسي بعصر لويس الرابع عشر في مجموعه، لكن نفضل رغم ذلك فرضية وجود جملة خطية وذات دلالة واحدة، حيث نعلم بأن جدلية العلاقات يمكن ان تتم بشكل أشد تعقيداً ويتعرض «الانعكاس» للانهيار والاهتزاز أو التصعيد.

لا يجدد منهج أويرباخ فعلياً إلا حين يقرن بين اللحظات التاريخية الاجتماعية الكبرى وبين السجال حول الأساليب والبحث عن شكل واقعي. وإذا كانت نسبوية الأساليب تذكر بليوسبيتزر *Léo spitzer* وتبشر برولان بارت *R. Barthes* فإن مقاربة علم اجتماع للأشكال يقترب الى أعمال بييرفرانكاستيل *Pierre Francostel* حول فن الرسم[4]. لكن سواء تعلق الأمر بالأساليب، بالرؤيات او الموضوعات، فإن الأهم هو أن هذا النقد، منذ ان نضع نصب أعيننا الجمعي من

خلال الابداعات الفردية، لا يفتأ يأخذ بعين الاعتبار كل «سكان» النصوص او المؤلفين. إن هذا النقد وهو ينطلق من الصفحة الوحيدة المقتبسة عن العمل الجيد، يقودنا بالتدريج ويخطى حذرة نحو أبرز ملمح لا تدركه سوى الصيغ الجمعية. وهذا النوع من النزعة المقارنة يهمنا بشكل آخر فوق ذلك: إنّ اويرباخ وهو ينقل من مكان الى آخر نفس وجهة النظر الوحيدة عبر القرون، يقيم تصنيفاً للواقعيات قد يمكن اعتباره في أحسن الأحوال تصنيفاً خاصاً بالتحليل السوسيولوجي للحوادث المتوافقة لواقعية عامة. وكما هو متفق عليه اليوم حتى لدى منظرين مشبوهين قليلاً بالنزعة المثالية، فإن الأشكال والرؤ يات الكبرى تبدو ذات عدد محدود في متناول الأفراد، وظهور هذه الأشكال والرؤ يات يدخل ضمن هذه الشروط بصفة دائمة حتى خارج الحتميات الخاصة.

الإلّه الخفي للوسيان غولدمان[5]

إن أفضل استحقاق للوسيان غولدمان *L. Goldman* هو بدون شك أنه بلور منهجاً دقيقاً، وهو المنهج الذي تتصدره مقولات كبرى، كمقولة «الكلية» ومقولة «البنية الدالة» المأخوذتان من استطيقا جورج لوكاش G. Luckas والفكرة الأساسية في البنيوية التكوينية تقضي بأن تكون الفئات الاجتماعية هي المبدعة الحقيقية للابداع الثقافي، وعالم اجتماع الأدب ينطلق إذن للبحث عن تماثل البنية بين ايديولوجية الفئة الاجتماعي ، فكر العمل الأدبي . وسيستعمل غولدمان لهذه الغاية مفهوم رؤ ية العالم ، الذي يحدده وكأنه « الاستقطاب المفهومي الى أعمق مدى للاتجاهات الواقعية والوجدانية والفكرية وحتى الحركية لأعضاء مجموعة ما » ، و « مجموعة متناسقة » من المشاكل والحلول التي يتم التعبير عنها ، على المستوى الأدبي ، عن طريق الابداع بواسطة الألفاظ ، وبواسطة كون محسوس من المخلوقات والأشياء (الآله الخفي . ص 349) . وعلى عاتق الكاتب ، وبصفة ادق على عاتق الكاتب المتميز يقع نقل هذه الرؤ ية نحو اعلى قدر من الوعي مع الاحتفاظ لها ، على مستوى المتخيل ، بتمثيل مبنين . وسيشرع الناقد اذن باستخلاص رؤ ية معينة للعالم من داخل النصوص ، مرحلة بنية اكثر اتساعاً يتم التعرف عليها في ميول مجموعة اجتماعية (مرحلة التفسير) . ولنحدد بصفة ادق فيما يتعلق بهذه النظرية المبسطة كثيراً بأنه ـ بالنسبة لغولدمان ـ يوجد هناك تطابق من جهة بين رؤ ية العالم كواقع معيش وبين رؤ ية الكون المبدع ، ومن جهة أخرى

بين هذا الكون وبين ما يمكن تسميته بعالم الاشكال والوسائل الأدبية الخالصة .

في كتاب (الإله الخفي) يطبق غولدمان منهجه على (أفكار) Pensées باسكال وعلى مآسي راسين، وهما العملان اللذان تجمع بينهما نفس الرؤية المأساوية. وهذه الرؤية المأساوية هي مطالبة بالكل او لا شيء، ورفض لما يقيد الانسان في العالم، الانسان المأساوي وهو يطرح كل تراض، ويؤيد العالم او يقاطعه في نفس الوقت، تحت مراقبة إله حاضر وغائب في نفس الآن بالنسبة إليه. والوعي المأساوي، منظوراً إليه داخل هذه التعارضات التي لا تنتهي، يمتلك نفس البنية التي تمتلكها أوضاع طائفة الجانسنيست Les jansénistes خاصة فيما هي أشد فيه تطرفاً، في حين أن فكر هذه الطائفة يتطابق بصفة إجمالية مع ايديولوجية نبالة الثوب، وهي النبالة التي كانت موزعة، في عصر لويس الرابع عشر، بين ولائها للملكية، ومعارضتها للملك كان يسعى إلى إضعافها تدريجياً. وتأتي الصلة التاريخية لتنضاف الى العلائق التي يقيمها غولدمان، وهي صلة باسكال وراسين التاريخية مع الوسط الجانسيني الفرنسي.

إن غولدمان حين يدعو النقد السوسيولوجي الى أن يجعل العمل الأدبي تعبيراً عن فئة اجتماعية بعينها، يقترح عليه منهجاً ثراً ومتشدداً. فهو يمنحه علاوة على ذلك أداة إجرائية متينة، وذلك بتحديده لرؤية العالم كنموذج تفسيري، وهو النموذج الذي يفسح المجال بدوره امام علم تصنيفي ممكن. وختاماً، فإن غولدمان يحسن استعمال مفهوم التوسط بين الأدب والمجتمع. عن طريق الاحتفاظ بالدور الأساسي الوسيط للتيار الايديولوجي الذي تعبر عنه الأعمال الأدبية وتتجاوزه. ويبقى ان نشير الى ان تفسيرا جدلياً بالفعل للطريقة التي يتم بها إنتاج العمل الادبي سواء من طرف الفرد او من طرف الفئة الاجتماعية، لا زال تفسيراً متعثراً: «هانحن نعود مرة ثانية الى راسين/الانعكاس، والى المسرح/الايحاء» كما يسجل ذلك سيرج دوبروفسكي *Serge Dobrovsky*[6].
وهناك مأخذ آخر تم التعبير عنه في اتجاه المنهج (الغولدماني)، ويبدو في نظرنا اكثر ثقلاً، فقد عيب على غولدمان اختزال الأدب الى رسوم بيانية وموضوعات يستطيع أي فيلسوف ان يصدر عنها، وبنفس النجاح أيضاً عندما يتعلق الأمر بباسكال،

فإن هذا المنطلق يمكن تعليله، اما ان يتم الحكم على راسين بالنفي قطعياً من منظور الأخلاقي على حساب النفسي باختصار «أندروماك» Andromaque الى شخصيتين ماثلتين، البطلة والناس، فإن ذلك يعني المقايضة بثمن رخيص على تعقد الكون الشعري. وان خصوصية الحدث الأدبي يتم إغفالها بشكل فظيع. ولا يكفي الاستبدال بتماسك العمل الأدبي الجيد لكي يكون تفسير مظهرها قابلاً لكل التفسيرات الأخرى. ويفضل ان نشير الى ان تجربة لوسيان غولدمان تجربة ذات أهمية، وان نشير الى أنه في السابق لم يتم الوصول مطلقاً الى هذا العمق في التأويل المتآني لمنشأ وبنية النصوص الأدبية.

الكذب الرومانسي والحقيقة الروائية لرونيه جيرار[7]

يصف المؤلف بنية مشتركة بين الروايات الغربية الكبرى: بدءا من «دون كيخوته» Don Quichotte الى «البحث عن الزمن الضائع» وهي البنية التي يشعر بطل ما تبعاً لها برغبة في امتلاك شيء دون آخر، وهي الرغبة التي لا توحي بها حاجة وليدة اللحظة او حاجة صادقة، وانما يوحي بها هم تقليد نموذج مرغوب فيه. والبطل بهذا يكون في حاجة الى شخص آخر ليدله على الشيء الذي يرغب فيه، وفي حاجة الى وسيط يحول ما هو وجداني الى ما هو تجريدي شديد التعقيد: دون كيخوته يحاكي روايات الفروسية، وأيما بوفاري تحاكي البطلات الرومانسيات، وجوليان صوريل يحاكي نابليون. ومن بطل الى آخر، يبتعد الوسيط ويتم تخيله في تناقص، ونميل نحو وساطة داخلية حيث يكون المثل الأعلى من لحم ودم، وينتمي الى الوسط الحميمي لهذه الشخصيات التي هي شخصيات مقلدة لمن هو أرقى منها، وشخصيات مجبولة على الغيرة عند بروست *Proust*، أو بشكل أفضل فوق ذلك «مجانين» دوستويفسكي. لكن ما يحدد عظمة الرواية ليس فقط كونها الابانة عن «الرغبة الثلاثية» (الفرد الراغب ـ الوسيط ـ الشيء المرغوب فيه). ولكنه فوق ذلك التشهير بهذه الرغبة مع ضمان توبة البطل، عند نهاية القصة، الذي يقلع عن غيه اما باعتزال الناس واما بالاتكال على الآخرين من أجل نذر نفسه لهم. والحقيقة الروائية تنتصر على الزيف الرومانسي الذي يعمل الأدب الغامض والأكثر رداءة على صون الوهم بها عبر تقديس المواقف والأهواء «ينبغي الاحتفاظ بلقب بطل الرواية للشخصية التي تتغلب على الرغبة التجريدية

في إطار خاتمة مأساوية، ويصبح بذلك قادراً على كتابة رواية» (ص: 295).

إن السلوك الذي ينبهنا رونيه جيرار الى رصده يتعلق نوعياً بعلم النفس الاجتماعي: وليس هناك من غرابة عندئذ بأن يستشف الناقد هذا السلوك في موضوعات الحب والسياسة والاشهار، لكن «الداء» الذي هو موضوع التساؤل هو: هل هو داء لصيق بالانسان منذ القدم، او يجب ربطه بعصر أدبي وربطه بوضع اجتماعي؟ ان جيرار يربطه بنمو نزعة قوية تبدأ مع النبالة وتزدهر مع مجيء البورجوازية، وتشتد تضخماً مع الأنظمة الديمقراطية. وفي الفصل الخامس ومن خلال ستاندال *Stendhal* يحلل جيرار بطريقة أكثر دقة العلاقات الضمنية الاجتماعية للبنية الروائية التي تشكلها الرغبة الثلاثية. صحيح بأن مؤلف la chartreuse قد تاق الى ان يكون عالم اجتماع بنفسه (يقرنه جيرار بتوكفيل عن حسن نية)، وصحيح بأن مركز ستاندال الرفيع في منعطف تاريخي حاسم هو الذي جعله يهتدي الى الانتقال من الوساطة الخارجية الى الوساطة الداخلية، ويهتدي الى تشكل توسط مزدوج بين البورجوازيين وأفراد النبالة في عهد الاصلاح (بعد عودة الملكية الى الحكم).

على العموم، إن أطروحة رونيه جيرار حول تاريخ الطبقات الاجتماعية تذوب في عمومية كبيرة جداً، فالأوضاع المادية التي عايشها مختلف الكتاب لم تتم دراستها. وكثيرة هي العصور والأمم والطبقات التي غرقت في نفس الاثم ويبشر الكاتب في نوع من التبشير بأزمنة ينتشر فيها الداء ويتكاثر. وبالمقابل، فإن المؤلف ـ بفتح اللام وتشديد ه ـ يبوح بالشيء الكثير بكيفية يبين بها نقطة التقاء بين عدة أعمال، وهي الكيفية التي يستخدمها (ينبغي هنا كما في أي مكان آخر تأويل روائيين بروائيين آخرين، ولا يجب تناول المسألة الدينية من الخارج، وإنما يجب جعلها، اذا كان ممكناً، قضية روائية صرفة، فمسألة المسيحية لدى ستاندال، وقضايا «التصوف البروستي»، و«التصوف الدوستويفسكي» لا يمكن ان يتم توضيحها إلا عن طريق مقارنات)(ص: 309).

إجمالاً، ينفتح النقد على الجمعي والاجتماعي عن طريق المقارنة بين الأدبي والأدبي، فالخطاطات المشتركة بين عدة أعمال أدبية هي التي تحيل الى واقع التفاعلات البشرية. لكن يبقى أن نفسر كيف أن إبداعات ذات بنية متماثلة لا

تقدم نفس الرؤية عن الواقع، ويبقى أن نفسر كيف ان الكتاب بالنسبة لهذا الواقع محكومون داخل تناقضات اما يخفونها او يعملون على تجاوزها، وفي هذا المجال يكشف جيرار أكثر من اويرباخ وغولدمان عن حس ثاقب بالعلائق بين العالم والابداع الأدبي.

بعض عناصر المنهج

يبدو مفيداً استخلاص اول توجه منهجي من هذه المصنفات الثلاثة التي تم استعراضها. وقبل النظر في أية وجهة نظر تمت الاحاطة بالأعمال الأدبية من جهة، وكيف تمت الاحاطة بالظواهر الاجتماعية من جهة أخرى، علينا ان نلتزم بتحديد الى أي مدى يتعين إقامة علاقة بين مستويي هذه الوقائع.

«من الطبيعي (. . .) يقول رايموند بودون افتراض صلة متبادلة بين مظاهر النظام الاجتماعي»[8]، وهذا هو موقف كل من غولدمان او جيرار بالتحديد، وبدلاً من اعتبار العمل الأدبي مجرد انعكاس للوسط او اعتباره نتاجاً للمجتمع، فانه ـ الأثر ـ يعتبر نظيراً لبنية اجتماعية معينة. على اي مستوى يمكن اقامة هذاالتماثل؟ ان بودون وهو يستحضر البنيوية التكوينية يعود بنا الى المسار الذي اتبعه ماكس ويبر *Max Weber*؛ إنشاء «نماذج مثالية»، ثم البحث عن التطابقات البنيوية بين هذه النماذج[9]. إن الرؤية المأساوية والجانسينية كإيديولوجية لنبالة الثوب هي نماذج مثالية، لكننا نستطيع الزعم بأن التماثل يضم شيئاً آخر غير الكيانات الفلسفية وحدها. وقد رأينا كيف ان رونيه جيرار يوجه المنظور الى علم النفس الاجتماعي، وكيف أن اويرباخ يرجع الى ضرب من أخلاقية الاساليب. ولنضف بأن التطابق البنيوي يمكن أن يضم مضامين جد متباينة. أما فيما يتعلق بالبنية ذاتها، بأن تكون بشكل من الأشكال محرفة من طرف الفنان، فإنها قد تصير في نهاية الأمر مبتورة او متضخمة بشدة او معكوسة.

إن المنهج يبدو وكأنه يمتلك لازمة طبيعية هي اقامة تصنيفات. وهكذا يحصي رونيه جيرار أنماط الوساطة المختلفة في الرغبة الثلاثية، ويضع اويرباخ مخططاً لتصنيف الواقعيات، ويضع غولدمان في حسبانه احصاء الرؤيات الكبرى للعالم. إن النقد السوسيولوجي، بشكل او بآخر، بإمكانه ان يوالي بحثه ويستأنفه حول مواضيع جديدة من دراسة تطور الأجناس.

وفي مجال تناول الظواهر الاجتماعية نستطيع ان نحدد البعد الذي يفصل بين غولدمان الذي يجعل مجموعة من الأعمال الأدبية تقابل فئة اجتماعية جد محددة، وبين رونيه جيرار الذي يستحضر في الدرجة الثانية فقط وبشكل عام السلوكات النموذجية التي ترتبط بوضع اجتماعي ما. وليس من شك في أن الناقد ملزم بأن يكون في مقدوره التخلص من أسار المجال الأدبي الضيق. ويباشر بحثاً تجريبياً بجوار مؤرخين او علماء اجتماع او في الوثائق بشكل مباشر أكثر. ان الناقد ملزم في الدرجة الأولى بحصر الوساطات الملموسة التي تدخلت بين الفئات الاجتماعية والأعمال الأدبية. ولكي يتم تحديد مميزات بعض التمثيلات الجمعية، يكون من الأجدر مساءلة كتبة آخرين أكثر من مساءلة الكتاب. وهكذا فمن خلال قراءة معاصري زولا *Zola* الذين كتبوا انشاءات حول «المسألة العمالية» نكون أكثر قدرة على التقييم الدقيق للمحاولة التي كانتها كل من «جيرمينال» و«الخمارة المريبة». وهناك طريقة أخرى لاستخلاص رؤية جمعية تستدعي التفسير السوسيولوجي، هي الطريقة التي تنهض على الربط والمقارنة بين الكتاب فيما بينهم. والتحليل الذي يجمع بين باسكال وراسين، أو بين فولتير وبريفو او بين ستاندال وفلوبير، يسمح ـ التحليل بصياغة فرضية بأن نفس الفئة الاجتماعية المنظمة قد أثمرت عدة فنانين.

إن المظهر الشكلي للآثار الأدبية ـ المظهر الأساسي دون شك ـ يبدو وكأنه حجر عثرة في طريق النقد السوسيولوجي: ما هي الدلالة التي يمكن خلعها على الأشكال؟ على أن المجتمعات تمتلك هي بدورها أساليبها. وغولدمان يعتبر العمل الأدبي ككل يتبع جملة وتفصيلاً تماثل البنيات، من الموضوعة الأخلاقية حتى أدق تفاصيل التعبير، لكن تحليله يترك جانباً بصورة مؤقتة البعد الشكلي. اما بالنسبة لاويرباخ فانه يقيم توازنا بين التطور التاريخي العام والتمييزات وبين الفروق التي تخص المستويات الأسلوبية. ونستطيع الاستشهاد ببعض الحالات تكون فيها العلاقة مباشرة أكثر، وأكثر جلاء وإن كانت أقل احتواء للمعنى. ولنتذكر بأن انتشار الصحافة في القرن التاسع عشر قد أحدث تقنية وأسلوب الرواية ـ المسلسل، وبصفة إجمالية مع ذلك، ترتبط الأشكال بشكل غير مباشر بالوقائع الاجتماعية اكثر من ارتباط المضامين بها. ومن المعقول افتراض صيرورة داخلية النمو لهذه الأشكال كما سيعبر عن ذلك رولان بارت.

معنى الأشكال

إن البنيات الصورية، حسب رولان بارت لا تخضع إلا بصفة غير مباشرة لتأثير الاجتماعي، والذي يؤثر أكثر على ايقاع تحولاتها هو التطور التاريخي، وهو تأثير يقع على هذه التحولات اكثر من تأثيره عليها في حد ذاتها. والأساسي، رغم ذلك، هو تبين من اي جانب تكون وقائع التعبير مستخدمة وهي تنخرط في علاقة مع السياق الاجتماعي، ولا يتم ذلك الا مع الكاتب ذاته.

إن بارت يفترض مقابل الأسلوب الذي هو نتاج طبيعي للفرد، الكتابة كاختيار لنغمة وسجية أخلاقية من خلالها يرسم الكاتب علامة على الفعل الأدبي ويؤسس داخل الكلام الأدبي نظاماً وقيماً بعينها «نسوق مثلاً لتوضيح هذا التعريف، الكاتبان ميريمي وفنيلون تفصل بينهما ظواهر من اللغة وعوارض الأسلوب. ومع ذلك فهما يطبقان لغة محملة بالقصدية نفسها ويرجعان الى الفكرة ذاتها عن الشكل والمضمون، ويقبلان ذات المواضعات ويثيران نفس ردود الفعل عن التركيب الفني، ويستخدمان بنفس الاشارات وعلى مسافة قرن ونصف، أداة واحدة، وإن تغيرت بلا شك في مظهرها فإنها لم تتغير في وضعها ولا في استعمالها: باختصار، إن لهما نفس الكتابة. على العكس من ذلك، نجد كتّاباً، يكادون ان يكونوا متعاصرين: جيريمي ولوتريامون، مالارميه وسلين، جيدو كينو، كلوديل وكامو، تحدثوا أو يتحدثون بنفس الحالة التاريخية للغتنا، كل شيء يفرق بينهم: النبرة، والدفق، والغاية والأخلاق، وطبيعة كلامهم بحيث ان العشيرة التي ينتمون اليها في اللغة والعصر تبدو محدودة التأثير امام الكتابات المتعارضة والمحددة جيداً بالتعارض القائم بينهم نفسه»[10] ان الكتابة تمثل ـ بضم الثاء ـ من ثم وكأنها الوجه الملتزم للتعبير، لكن كما يبدو من خلال المثل الذي يقدمه ميريمي، ان تطور الكتابة قد لا يخضع لتقلبات التاريخ، أو بمعنى آخر لا يصير هذا التطور محسوساً إلا بعد أجل متأخر، فبفعل الضغط المتوالي للنظام الاجتماعي، فإن المؤسسة الأدبية كتبت استقلالها الذاتي النسبي. وعندما يبدو وكأن وحدة هذا النظام تنفصم عراها كما يسود الاعتقاد في عصرنا الحاضر، فإن المجموعات الصغرى تتشكل، وتستحق هاته كل الاهتمام، وسيكون مثمراً فهرسة الكتابات المتعددة في عصرنا الحاضر، بدءاً من أقواها جزالة حتى أشدها ابتذالاً، ثم وصفها إحداها بالنسبة للأخرى في تماثلاتها وتقابلاتها، والبحث عن وظيفة كل واحدة منها داخل النسق الأدبي.

إن رولان بـارت وهو يقصـد القيام بـاستقصاء حـول الصور واستعمـالات الأدبي[11] يقترح الاعتماد على تعريف إعلامي للارسـالية الأدبيـة. وهكذا وجـد نفسه مدفوعاً الى استعادة نظرية رومان جـاكبسون *Roman Jacobson* الـذي يميز بين ست وظائف للغة، ومن بينها الوظيفة الشعرية، وفيها يتم التركيز على الارسالية ذاتها. لكن هذه الخصوصية لا تـراعى سـوى جـزئيا ضمن العـديد من الأعمـال الأدبية، وتأتي وظائف أخرى لمزاحمة الأولى (خاصة الوظيفة المرجعية). يتعين إذن، قياس مقدار خصوصية الانتاجات الأدبية الأكثر تنوعاً. والحدث الشعري منظوراً اليه من وجهة نظر مختلفة نسبياً، يعرف كـانزيـاح عن قواعـد النظام اللغـوي ان الحدث الشعري يعتمد على ما غير المتـوقع ويجعـل الأدب نظامـاً إخباريـاً يكلف غالياً. لكن ما هو المستوى الذي يتحمـل الكلفة في التعبـير؟ عند الكـلاسيكيين يتحمل ذلك المستوى البلاغي، وفي الطرف المقابل لهم يعمل السورياليون كل ما في وسعهم كي يشوش الانزياح على الوحدات الرئيسية للجملة. في أي عصر وفي أي أدب يمكن استدراك مثل هذا الاقتصاد في الإخبار؟

إن أعمال بارت بشكل عام توجه النقد السوسيولوجي في اتجاه مسألة إيحاءات الارسالية. وهذا يعني ان «المجتمع يطور بدون توقف، انطلاقا من النظام الأول الذي تمده به اللغة أنظمة من المعاني التابعة لها، وهذا التطوير الذي يكون طوراً باديا للعيان، وطوراً مموهاً مبرراً، يمس عن قرب انتربولوجية تاريخية حقيقية»[12]. والأدب منظوراً اليه من هذا الجانب، يتخذ لنفسه قانوناً من الرموز اللسنية داخل قانون، ويسلم بتواطؤ فريد للمؤلف مع قارئه، كـما يعود بنـا ـ الأدب ـ بجلاء أكثر الى وجود جمهور، سواء كان هذا الوجود وجوداً فعلياً ام وجوداً تقديريا. وهذا يعيد الى ذاكرتنا اقتراح سارتر *Sartre* الذي يحثنا على تفسير العمل الأدبي، في كتابه (مـا هو الأدب؟) بـواسطة الجمهـور الذي يتـوجه اليـه اكثر من اعتمـاد الوسط الاجتماعي الذي يحدد هذا العمل، فخلف كل كلام يرتسم متقبـل يتعين تحـديد موقعه والتأريخ له ووصفه..

مجتمع الكتاب

إن التحليل البنيوي مهما كان فعالا، عند غولدمان مثلما هو عند بارت لا يقلل من أهمية المقاربة التي تكون أقل نسقية كالدراسـات التي تسعى الى الكشف عن

عناصر «اللوحة الاجتماعية» داخل العمل الأدبي، لكن تستدعي الضـرورة إغناء هذه التصورات والنماذج الأخيرة من علم الاجتمـاع العـام كـما في علم النفس الاجتماعي، إذ لم يحاول أحد تقريباً اذا صح القول إثارة مجتمع الكتاب على وجه الاطلاق، هذا المجتمع الوهمي والثـابت، وذلك بـالمعنى الذي يقصـد بها وصف المجتمعات القائمة، وبهذا التوجه وفي مثل هذا الاستقصاء فإن أي عمل أدبي لا يقوم مقام عمل أدبي آخر. إن مأثرة روائيـة كالكـوميديـا الانسـانيـة la Comédie humaine التي يجري المؤلف اختباره فيها على تحولات المواقع الاجتماعية، تنسـجم بشكل أفضل وبداهة مع هذه الاوضاع اكثر من أي مصنف شعري لهيجو *Hugo* حيث يسود الالهام الميتافيزيقي.

ولننظر، ونحن نعتمد على رواية لزولا *Zola* كيف يمكن ان يباشر مثل هـذا النوع من الوصف، فمنذ الفصل الأول تقابل Assommoir فرداً من وسط قروي هو جيرفيز ماكار *Gervaise Morquart* مع الجمهور الحضري. ان إشكالية الرواية ستـرتكز على أساس تصور كيف تستطيع البطلة ان تتجنب الغرق وسط الجمهور أو أن تـسحق من طرفه، وستعمل جيرفيز اذن كل ما في وسعها باذلة كل طاقتها لكي تجمع حولها وحول متجـرها «فئـة أولية» كـما هي على سجيتهـا الأولى باحتفـاظها بحنينهـا الى موطنهـا الأصلي، وذلـك في شكل جمـاعة نصف ـ قـرويـة/ نصف ـ مشركية mi—phalanstérienne (المنهل 766) داخل الفئة الاجتماعيـة التي تتكون وتنحـل، يمكن تحديـد مختلف الأدوار والأوضاع بكيفيـة قد يمكن اتخـاذها وسيلة لتحديد «الوضع الخاص» بكل شخصية[13]، ومن هذا المنطلق يتم الاهتمام بصفة خاصة بالرجال الذين يحيطون بالبطلة، لانتيه Lantier العاشق، كوبو Coupeau الزوج وكوجيه Goujet الصديق، لأنهم من جهة عوامل الفشل وسقوط جيرفيـز لكن من جهة أخرى يرمزون الى ازدواجية الكائن الاجتماعي الذي هـو البطلة: لانتيه يمثل عـدم التكيف واللجوء الى الحيـل ويمثل كـوبو الاكتفـاء بما تيسـر دون تطلع، ومواجهـة الصدمـات عوض نـوائب الدهـر، ويمثل كـوجيه الـوفاء للقيم (الفضـائل) التقليدية مثل جيرفيز، وكل الثلاثة يكشفون فوق ذلك عن حاجة ماسة الى الحصول عن ملاذ. ونستطيع ان نلاحظ بالاضـافة الى ذلك أن زولا قد سعى الى التعبير رمزياً عند الحياة الجمعية والتـواصل الاجتمـاعي وذلك بتقـديم بعض الاحتفالات التقليدية الكبرى (الزفاف، مآدب الأعياد، مراسيم الدفن) التي تبقى

المحاولات المبذولة من لدن الفئة الاجتماعية المحدودة لتثبت وجودها محاولات لا تعود بطائل.

إجمالاً: إن الناقد يجهد نفسه في دراسة الشخصيات، وسلوكاتها ومواقعها ليس بالفاظ الطبائع كما يفرض ذلك تقليد من التقاليد، ولكن من خلال ألفاظ الوظائف والأدوار، ويسعى فوق ذلك داخل العمل الأدبي الى التقاط تجليات سير المجتمع وحركيته، ومن يقول سير المجتمع فإنه يعني بذلك المأساة بالمعنى التي يصدر عنها دوفينيو *J. Duvignoud* الذي يقترح بأن تحدد المأساة على أنها الصراع الواعي او غير الواعي لمختلف العناصر الاجتماعية الموجهة في معركة ما لانجاز وظيفة واشباع حاجة ما، وبلوغ غاية ما أو قيمة من القيم. ألا يتعلق الأمر بالحصول على شيء ما وإحراز انتصار في صراع «من أجل الحياة والموت» تكون نتيجته ليس فقط «التعرف» كما يقترح ذلك هيجل، ولكنه «الاكتمال الحقيقي» أيضاً [14] ان الكثير من المفاهيم التي يستعملها دوفينيو قد تكون الموضوع الأساسي لـ « قراءات متخصصة» كتحليل عالم شعري في حدود «التواصل»، أو التعامل مع قصة بمجملها من وجهة نظر واحدة هي التنازع، على اعتبار ذلك تواليا للمنافسات والضغوطات والصراعات. وقد يحدث عادة ان تساعد هذه الموضوعات على تحديد إشكالية جنس من الأجناس او تيار أدبي بأكمله (التنازع في حالة الرواية البوليسية، والتواصل في حالة «المسرح الجديد»).

إن لهذه الدراسات ميزة انها تحدث توازنا مع ما قد يحتويه المنهج البنيوي من تجريدات قصوى، ومن مسببات للبتر، فهي تهتدي الى حقيقة الأعمال الأدبية في تألقها وتفننها، وبدلا من أن تختزل الأدب الى قوالب، فإنها ترسم برغبة حثيثة لاعادة تحريك الدلالات عن طريق مقاربة مستجدة. ونفس الوجهة تقريبا يسلكها بيير ماشري *P. Macherey* [15] حين يعيب البنيوية ويؤاخذها على عزلها نسق التركيب الوحيد وتفضيله على غيره. فالعمل الأدبي، يقول ماشري، متمفصل على وجهين: على مستوى المقطوعات، وعلى مستوى الأشكال، وعلى مستوى علاقتها معا بالنسبة للواقع كما يتجسد في الايديولوجيا. هذا في حين ان نظام التركيب ليس هو الأساس، اذ أنه لا يتخذ مكانه هناك إلا من أجل حل التعارضات وهمياً: تعارضات الايديولوجية المحولة من قبل العمل الأدبي. ومن أجل تدارك اختلالها.

واذا كنا نأمل منذئذ اضاءة وتفسير شروط الانتاج الأدبي، فإن قبول التعارضات الداخلية للعمل، ودراستها في علاقتها بالمراجع الايديولوجية، يفرض نفسه، وللماشري ان يستخلص: «ان السؤال النقدي الحق ليس هو: ماذا نفعل حين نكتب (أو حين نقرأ)؟ ولكنه: الى أي شكل من أشكال الضرورة يحيل العمل؟ وما هي مكوناته؟ ومن يخلع عليه حقيقته؟ ان السؤال النقدي ملزم بأن يوجه اهتمامه للمادة المصاغة وللوسائل التي تصوغها» (ص 179).

تحليل المضمون

لقد تم لحد الساعة وصف أنماط التحليل الكيفية بصفة نموذجية، وبقينا بعيداً عن تلك السوسيولوجيا التي يخلط الكثيرون بينها وبين علم الاحصاء. ولنا الحق في ان نتساءل - في مجال الفن - إن لم يكن في إمكان بعض المناهج الكمية التي وضعت على المحك أن تكون مناهج مساعدة قيمة. وفي مقدمتها نشير الى تحليل المضمون الذي تم استثماره بصفة واسعة الانتشار في الولايات المتحدة. والذي كان رواده الأوائل في السابق من المختصين بالآداب والصحافة. وإجراؤه قريب من الاجراء الذي يستخدمه عالم الأسلوب عندما يسعى الى عزل ألفاظ مفضلة وكلمات موضوعات وألفاظ/مفاتيح عند كاتب ما، بتطبيق علم الاحصاء على مفردات لغة هذا الأخير.

إن تحليل المضمون، عندما يطبق على ارساليات أدبية يعتبر هذه الأرساليات وكأنها تعبير عن مواقف تجاه أشياء محددة، وتعبير عن أفكار حول موضوعات بعينها. لكن كيف يمكن القيام بذلك؟ «إننا نهتدي الى مكامن الألفاظ او مقاطع نصوص تكون مجتمعة في أصناف موضوعاتية او مرتبة في بنود. والألفاظ والمقاطع يتم الاحتفاظ بها في النطاق الذي تحيل فيه على شيء ما يكون متواتراً من وجهة نظر الموقف المأخوذ بعين الاعتبار، أي (تبعاً) لامكانية ربط هذه الألفاظ بإحدى المكونات او المكونات الصغرى لهذا الموقف. والمكونات والمحاور هي التي تحدد، أصناف الموضوعات، وإحصاء عناصر كل صنف على حدة عليه مبدئياً ان يحدد خصائص قوى الموقف حسب أي مكون أو آخر، وفي هذا المحور او ذاك[16]. والتواترات الملحوظة ستكون دالة في حد ذاتها سلفا: الشخصيات الاناث اكثر عدداً من الشخصيات الذكور، والحب أكثر مثولاً من الواجب او من النجاح

غالباً، لكنها لن تكتسب كل اهميتها (معناها) إلا بواسطة المقارنة بتواترات أخرى تمت ملاحظتها في الواقع او في ارساليات أخرى (أدبية كانت أو غير أدبية). وحتى تكون للأعداد المحصل عليها قيمة دالـة، من الأحسن القيام بـذلك عـلى أعداد كبرى. وهكذا ندرك بأن تحليل المضمون يميل الى تفضيل المتواليات والمجموعات. وبالمقابل فإن تحليل المضمون يباشر إجـراءه بسهولـة على عينـة، عندمـا يصطدم بمجموعة من الخرافات او المقالات او القصائد.

ولمحة موجزة عن بعض تطبيقات المنهج ستساعد بشكل أفضل عـلى معرفـة قيمة التوجه والمنفعة منه.

في دراسة تقوم على القصص القصيرة في المجلات المصورة الشعبية الأمريكية (وهي دراسة قد أصبحت الآن قديمة) حاول كل من بيرلسون و سالتر[17] *Bereslon et Salter* ان يتبينا ان كان القانون الذي ينص على ان كل سكان الولايات المتحدة يمتلكون كل حظوظ الحياة، بغض النـظر عن فئتهم العرقيـة التي ينتمون اليهـا، وينعكس ـ القانون ـ في الأدب ذي الاستهلاك الواسـع أو أن هذا الانتـاج، على العكس من ذلك، يقدم الدليل القاطع على وجود أحكام عنصرية مسبقة يغذيها. وكـان التحليـل ينهض عـلى تعـداد شخصيـات القصص القصيـرة المـدروسـة، وتـوزيعها حسب أصلهـا الوطني، والنـظر في الأدوار التي كـانت تقـوم بهـا هـذه الشخصيات في علاقتها مع هذا الأصل. وقد اتضح بأن الأقليات كانت ممثلة تمثيلاً ناقصاً، وكانت تسند لها دائما أدوار تثير الاشمئزاز.

وقـد تناول ميلتـون البـريخت *Milton Albrecht* بـالـدرس بـدوره عينـة من القصص القصيـرة Shortstory تم اجتزاؤ هـا من المجـلات المصـورة[18]، وكـان يفحص ان كان هذا الأدب ـ الذي ينتمي الى ثلاثة مستويات ثقافية متباينة ـ يعبر عن معـايير وقيم الأسـرة الأمريكيـة. واعتمد لائحـة من عشـر قيم تم تكـوينهـا بالاستناد الى مصـادر غير أدبيـة، وجعلها لـوحة مـرجعية بهـدف تحليل القصص القصيرة. فكانت الموضوعات العشر، وبنسب مختلفة، مجسـدة بـالفعل وبشكـل بارز، بل وتحيل بالأحرى على قيم تسير جنباً الى جنب معها. ومع ذلك فقد لاحظ البريخت *Albrecht* بأن المجلات المصورة ذات المستوى الرفيع لا تشايـع «الأفكار الموروثة» سـوى بشكل طفيف، لكنـه رأى بأن هـذا الابتعاد يعـود في حقيقته الى

التقليد الأدبي القائم، ولا علاقة له بأية تحررية أخلاقية واضحة.

ولنختتم جولتنا ببحث لكولاجا وويلسون[19] *Kolaja et Wilson* حول الشعر وفن الرسم المعاصرين. ان المؤلفين يطرحان قضية طبيعة ثقافة ما متجانسة عن طريق التقريب بين نمطين ثقافيين سائدين، لكن على صعيد الطبع الوراثي phénotype سيحاولان معرفة ما إذا كانت القصائد واللوحات الفنية تترجم المثل الاجتماعي الأعلى لتبادل التأثير (التفاعل) لدى الأفراد فيما بينهم. ولهذه الغاية سيقومان بتعداد الأعمال الأدبية والفنية التي تتطابق والمقولات الآتية:

لا أحد من الأفراد ممثل / فرد واحد ممثل / فردان اثنان ممثلان / أكثر (+) من فردين ممثلين / تبادل التأثير (= التفاعل) بين مجموعة من الأفراد

وكخلاصة، يتوصلان الى أنه يتضح ميل قوى الى تصوير الانسان في انعزاله سواء لدى الفنانين او الشعراء الأمريكيين في عصرنا الحالي.

ربما قد نعثر في هذه الدراسات الثلاث على مقصد سوسيولوجي أكثر منه أدبي، ومع ذلك، فإن السؤال الذي يتحكم في ثلاثتها كلها، هل الأدب يعكس القيم المشتركة؟ هل ينتمي ايضا الى اهتمامات النقد، وقد يقر النقد مثلاً بملاحظة البريخت التي بحسبها يتم اختيار الموضوعات الأدبية بطريقة اكثر استقلالاً ونحن نصعد في الهرم الاجتماعي. لكننا، قد نذهب بعيداً، ونسلك الوجهة التي رسمها كولاجا وويلسون، أي ان نراعي قدر الامكان ان يتم تحليل المضمون في الارساليات الأدبية في حد ذاته أكثر من غيره، وان تؤخذ خصوصيته بعين الاعتبار. اننا قد نعترض، وهذا صحيح، بأنه لم تعد هناك حاجة قط الى اللجوء الى منهج شاق بهذا الشكل، كتحليل المضمون، للاقرار بأن الشعر العصري لا يهتم بالتفاعل الاجتماعي. والحقيقة: أنه كان على تحليل المضمون أن يتبع دوراً خاصا الى جانب المناهج الكيفية. فهو يعين، في المقام الأول على تناول مجاميع كثيرة، ويعين على الحكم على الميولات بدقة كبيرة، ويطبق في المقام الثاني، تناولا على الارساليات من جوانب متعددة تكون أكثر كشفاً عن بعض المواقف من التناول المباشر. فهو بالفعل، وبواسطة تشريح الأعمال وترتيبها وعدها يمزق شبكة العلائق التي يشكلها النص، وذلك من أجل تجريد قيمة العناصر التي لم يطلها التحليل، من زخرفها، ويقيم على وجه الخصوص نظاماً آخر من العلائق. وهذا

النظام التابع الذي تم التوصل اليه بهذه الصيغة، يملك كل الحظوظ ليكون محكوماً من قبل اللاشعور الجمعي الذي لا يجد حرجاً في الاجهاز على العمل الأدبي، ويدفعنا بهذا الشكل الى الاهتمام فقط بالجزء الأكثر اجتماعية من الارسالية.

أدب الطبقات الشعبية والأدب الموازي

تعيد السوسيولوجيا الى الأذهان جيداً بأن الأدب لا يختزل ابدا الى أعمال كالتي يهتم بها المؤرخون والنقاد ويعالجونها، واذا كانت هذه الأخيرة تصل نظرياً الى درجة عليا من الجودة، فإنها لا تمثل رغم ذلك سوى فرع من مجال واسع ومتنوع. وهكذا ومنذ أمد بعيد كان تحليل المضمون يفضل كموضوع للبحث ما كان أدباً سوقياً مبتذلاً وشعبياً يصلح أفضل من غيره من الآداب لمثل هذه البحوث، فالنتاجات «الشعبية» التي تمت صياغتها بمشاركة عدة أفراد في شكل مجموعات تستدعي بوجه من الأوجه التحليل الكمي بالفعل. ولما كانت هذه النتاجات مرهونة مباشرة بالحوافز الجمعية، فإنها تمتلك بعدا اجتماعيا قويا، وتعكس رأسا الأنماط الحياتية، والعادات والايديولوجيات.

من بين طموحات النقد السوسيولوجي، الذي لا يغيب عنه أن الأدب الكلاسيكي أدب طبقي، سعيه الى تحطيم بعض الحواجز وتوسيع حقل الأدبي، وهكذا فان النقد السوسيولوجي سيهتم بالأعمال التي كانت تدعى في السابق أعمالا شعبية والتي تنتمي في العصر الحاضر تقريبا الى وسائل الاتصال. وسيجعل من حكايات الأطفال، ومن الأغنية الشعبية المبتذلة والرواية البوليسية مواضيع أساسية في الدراسة، كما أنه من جهة أخرى سينفتح للأجناس والكتابات الأدبية الموازية، وذلك من اجل البرهنة على انه بين هذه الارساليات، والمواضيع التقليدية للنقد، ليس هناك في أغلب الأحيان سوى فروق في درجات التحليل والاستعمالات. إن الشعارات الدعائية ذات طبيعة نفعية لكنها تحفل بالعناصر الشعرية، والتحقيق الرياضي شفويا كان ام مكتوبا، يستخدم ويجدد مقتضيات السرد.

يشدنا أدب الطبقات الشعبية اليه بمظهره الخرافي، وذلك كوعاء وترجمة لنزوات ومخاوف وتعصبات وأحلام الضمير الجمعي. لكن: هل هذا الأدب «يخرف» أم أنه يخادع؟ لأنه قد نرتاب في وظيفته إذ كان يلجأ الى تدجين الشعب،

وان هذا الأخير يسقط ضحية الاغراء الاجتماعي. وقد أدان ماركس والماركسيون رياء «أسرار باريس» Les mystères de Paris، النموذج المثالي للرواية الشعبية. فسو *Sue* (= مؤلفها) يدعي انه سيصلح المجتمع واضعاً نصب عينيه عدم تغير أدنى شيء في الحياة الاجتماعية ويرغب في انقاذ المعدمين من أجل وضعهم في خدمة الفضلاء من البورجوازيين (الفقير كتسلية للغني المحسن) وهلم جرا، إلا ان أبحاث أومبرتو ايكو *Umberto Eco* في الروايات الشعبية، من سو *Sue* حتى (فليمينغ *Fleming*) قد بينت بمهارة بأن النفوذ الاستلابي لهذه «الخرافات» ناتج بصفة أقل من محتواها، حتى وإن كانت تحمل بين ثناياها ايديولوجية فظة أكثر من كونه ناتجاً عن الشكل التكراري لبنيتها الحكائية: «إن أسرار باريس لم تعد رواية. ولكنها سلسلة تركيبية موجهة الى إحداث إشباعات مستمرة وقابلة للتجدد[20] «فليمينغ ليس رجعيا لكونه يملأ خانة «شر» من رسم روايته التخطيطي بروسي او بيهودي: إنه رجعي لأنه يعتمد قانون التخطيطات، والتركيب بواسطة التخطيطات، والتوزيع الثنائي المانوي دائما يكون تركيباً وتوزيعاً عقديا متعصبا»[21]. والأعمال ذات القوالب الجاهزة التي ينتجها بصفة عامة الأدب السوقي المبتذل تقدم إذن حقلاً نفيساً لتحليل يقوم على تبادل التأثير بين الفن (بالمعنى التقني) والايديولوجية. وسيكتمل هذا التحليل جيداً ببحث لدى الجمهور. وهو البحث الذي سيهدف الى معرفة كيف تحرف شتى فئات «المستهلكين» للارسالية بتفكيكها وفق قوانينها اللسنية الخاصة بها.

والأدب الموازي هو مجال التقاء اشكالات أخرى، وهنا، تنهض المهمة الرئيسية لا شك على أساس الفهرسة والتحديد والتصنيف، أين يمكن وضع مقال ما من مجلة مصورة، وماذا يمتلك من خصائص مشتركة مع الأدب؟ على المدى البعيد ترتسم تصنيفية أنواعية (= نموذجية) عامة لأشكال التعبير الشفوي. ونحن ننطلق من الأجناس المتداولة المعروفة، سنعمل على الخروج بها من عزلتها، وعلى ادخالها في المجموعات المتصلة الواسعة، فالرواية والقصة القصيرة والمأساة لها مكانها داخل مجموعة الحكاية (Récit)، حيث ستلتحق بالتحقيق الصحفي والقصة الغريبة والسيرة الذاتية. ومثل هذا المنظور، الذي ينبغي على السيميلوجيا ان تعمل على توجيهه، يتميز بكونه لا يعدو ان يكون رغبة وظيفية. ما هي الوظائف التي يمكن خلعها على مختلف الأجناس، ومختلف الأشكال في حقل التواصل

الاجتماعي؟ ما هو. بالنسبة لأي واحد منها، نصيبها من الوظيفة الجمالية، وما هو نصيبها من الوظيفة النفعية التداولية؟ إن هذه الأسئلة لا تبرأ ساحتها من دراسة المضامين وبنيات الكتابات الأدبية الموازية من الداخل وفي علاقتها بالواقع الاجتماعي، ولكن على العكس.

ان النقد السوسيولوجي، الذي عملنا على تحديد ملامحه الكبرى، يبقى بلا تحفظ نقدا، وهو يقصد الى تفسير بعض الأعمال الخاصة واصدار حكم عليها إن أمكن، وسواء التجأ الى المقارنة او الاحالة التاريخية او النموذج السوسيولوجي، فانه ينطلق من العمل الأدبي ويعود اليه، وهو أولا وقبل كل شيء قراءة وتفسير داخلي. ان النقد السوسيولوجي بالنسبة للنقد الكلاسيكي وبالنسبة لمختلف أنماط التفسير يظل نقداً متميزاً، لكن هل نستطيع القول بأنه أكثر فهماً؟ إن البعض قد يحلو لهم اعتقاد ذلك في نطاق أن «تفهم» الفئة الاجتماعية للفرد المبدع، ولتتجنب مع ذلك التبسيطات المغرضة، فالنقد السوسيولوجي عليه توخي ان يكون مكملاً للمناهج الأخرى، وان يعمل كل ما وسعه لكي تكون وجهة نظره تيسر (= تساعد) على تفتح نقد كلّي. يضاف الى هذا ان النقد السوسيولوجي لا يعدل على إصدار الأحكام بل ونستطيع القول على انه يأتي بشيء لم يسبق له ان تأتى لهذه المهمة، فهو يفرض بالفعل مفهوماً خاصاً بما هي أصالة العمل الأدبي وقيمته. لما كان يربط الابداع بالحياة النفسية للمجموعات البشرية المنظمة ويموضع العمل الأدبي في مجموعات الكتابات، والنتاجات الفنية، والتظاهرات الايديولوجية، وبهذا الشكل، يصل الى المدى البعيد في تقدير النجاحات بدلالة المعايير الأكثر تشددا. والأثر الأدبي/الفني الجيد بالنسبة للنقد السوسيولوجي، يتحقق، بفضل التماسك الدقيق لرؤية ما والقدرة التصورية للتخييل، والفكرة المشتركة معادة من جديد ومتجاوزة في آن واحد.

الهوامش

(1) انظر رونيه جيرار: René Girard: نحو محاكمة جديدة للغريب) *Pour un nouveau procès de l'étranger*

في ألبير كامو: حول الغريب:

Albert Camus: Autour de procès de l'étranger

باريس مجلة (الآداب العصرية) (l'étranger) 1968 ـ ص)13—52

(2) لا شك ان اسماء أخرى تستحق الذكر هنا، كبول بنيشو Paul Bénichou وهنري لوفيفر H. Lefevre بفرنسا، وأريك كوهلر E. Kholer بالمانيا، وليولوفيتال Léo loventhal بالولايات المتحدة وهلم جرا.

(3) الطبعة الأصلية: محاكاة *Mimésis* بيرن 1946. الترجمة الفرنسية باريس، غاليمار 1968.

(4) أنظر مثلا: بيير فرانكاستل P. Francastel (فن الرسم والمجتمع) ليون، عند ودان Audin 1951

(5) ل. غولدمان. (الاله الخفي *Le Dieu Caché*)غاليمار ـ 1955، وكذلك (نحو سوسيولوجية للرواية) باريس ـ غاليمار 1964.

(6) سرج دوبروفسكي S. Doubrovsky (لماذا النقد الجديد؟) باريس (ميركور دوفرانس)ـ 1966 ص 150—151

(7) رونيه جيرار (الزيف الرومانسي والحقيقة الروائية) باريس غراسيه 1961.

(8) رايموند بودون R. Boudon (المناهج في السوسيولوجيا) باريس. P.U.F. 1969 — ص 103.

(9) المرجع المذكور ـ ص 105

(10) رولان بارت: درجة الصفر للكتابة. باريس ـ لوسوى 1953، ص 24—25

ملاحظة اضافية:

استعنت لترجمة النص الوارد في المقالة بترجمة الاستاذ محمد برادة لكتاب بارت، وهي الترجمة التي صدرت منذ سنة 1980 عن دار الطليعة للطباعة والنشر والشركة المغربية للناشرين المتحدين (بيروت الرباط). وقد ورد هذا المقتطف بصفحة 36—37 من الترجمة المشار اليها.

المترجم (ق. ب).

(11) ر. بارت: (التحليل البلاغي) في ـ الأدب والمجتمع. قضايا المنهجية في سوسيولوجية الأدب. بروكسيل. منشورات معهد علم الاجتماع، 1967 ص 31—37

(12) ر. بارت: (عناصر علم العلامات): عناصر السيميولوجيا ص 131. في مجلة ـ (ابلاغات *Communications*) العدد 74 1964 ص 91—135

(13) تميز السوسيولوجيا بين قانون الفرد او مجموعة الأدوار الاجتماعية التي يقوم بها، وبين قانونه الخاص او الوضعية القضائية.

(14) جون دوفينيو J. Duvignaud: (مقدمة لعلم الاجتماع) باريس ـ غاليمار 1966 ـ ص 78.

(15) بيير ماشري P. Machery: (نحو نظرية للانتاج الأدبي) باريس. ماسبيرو 1966

(16) بيير هنري و س. موسكوفيتشي: (قضايا التحليل المضاميني)في مجلة *Laugages*ـ عدد 11 ـ سبتمبر 1968ـ ص 39

(17) ب. بيرلسون B. Berelson و ب.ج. سالتر P.J. Salter (الأغلبيات والأقليات الأمريكية: تحليل في «تخيل» المجلات المصورة)ـ المرجع: *Public*.
Opinion Quarterly المجلد 10 — 1946 — ص 1968—190

(18) ميلتون البريخت M.C. Albrecht (Does literature Reflect Commen) في المجلة السوسيولوجية الأمريكية ـ المجلد 21—1965 صفحة (Values) 722—729

(19) جـ. كولاجا و ر. ن. ويلسون Kolaja et Wilson (موضوعات العزلة الاجتماعية في الفن والشعر الأمريكيين) ف مجلة (الاستطيقا والفن والنقد) المجلد 13—1954 ـ ص 37—45

(20) اومبرتو ايكو (البلاغة والايديولوجية في أسرار باريس) في (المجلة العالمية للعلوم الاجتماعية) العدد 4—1967— ص 601.

(21) اومبرتو ايكو Umberto Eco (جيمس بوند: تـوليف حكـائي) في مجلة *Communications* العدد 1966 — ص 92.

غولدمان «رؤية العالم»

جان دوفينيو

ترجمة حسن المنيعي

لنشر إلى سخط مؤرخي الأدب عندما قدم لوسيان غولدمان، في حدود الخمسينات، أطروحاته حول راسين/ بور رويال، وباسكال. فمهما كانت ايديولوجيتها فإن الطائفة المغلقة للمثقفين الفرنسيين كانت دوماً تدافع عن نفسها ضد التجديد . . .

وقبل صدور كتابه «الإله الخفي» «le dieu caché» كان غولدمان يقترح بعناد باسم في كثير من الملتقيات والندوات فكرة تأويل للابداع الأدبي عن طريق دمج هذا الأخير في مجموعة أكثر رحابة ووضوحاً أي: الرؤية للعالم. وبالنسبة للمتخصصين الذين تلقوا تكوينهم عبر مناهج سانت بوف *Sainte-Beuve*، ووضعية لانسون، والماركسية الدعائية العابرة، فإن هذه المحاولة كانت تنطوي على عنصر فاضح كلما كانت الغاية هي اعادة تشكيل بنية خفية.

لقد شاهدت مواجهات من هذا القبيل في السوربون، وتسيريزي ورويمون: إذا كان سحر غولدمان ورقته يخرسان معارضيه الواثقين من أنفسهم والمستخفين في نطاق تسامحهم. وليس من الأكيد أن لا يحجب هذا اللافهم حكماً مسبقاً باطنياً وهو: أنه كيف يمكن لغريب وملحد، وماركسي مهرطق أن يدرك شيئاً بالنسبة لجزء جد صميمي من التراث الفرنسي - يعني صوفية باسكال وشعر راسين؟ إن الخطاب النقدي الذي كان يتبع منذ سانت بوف وبريس *Barres* مع مورياك، وجيرودو، وتييري مولنيي *Thierry Moulnier* والقسيس بريمون، *L'abbé*

Bremont ومترلان *Montuerlant* كان يساعد على اقتناء الثراء الفكري ويحدد «المتن» الجامعي.

فلقد أعرب الكتاب عن سماحة عميقة، وكانوا أكثر حفاوة وأشد تحرزاً أيضاً. فهلا كانوا قد تحرروا حقيقة من الانطباعية؟ لقد أوعز إلى واحد منهم ـ كان جد مشهور آنذاك ـ أن أفكار غولدمان كانت تهمه «لأنها كانت مغلوطة» ترتبط بتناقض ذكي.

إن هذا اللافهم قد ارتبط أيضاً، وفي نفس الحقبة بالمسرح الجديد عند بكيت أو أدموف. وحينها لحق بنا غولدمان إلى «المسرح الشعبي» كان لدينا نفس الاعداء. ومن المفيد أن نقر بأن هذا اللافهم كان يؤول إلى الاضمحلال كما أنه امحى عندما ظهرت في فترة متأخرة «الرواية الجديدة» التي لم تصادف مقاومة على الاطلاق.

إن الطائفة المغلقة للمثقفين الفرنسيين التي كان خطابها يروج في الجامعة والمقاهي، وفي مجال النقد الأدبي والصحافة والاذاعة والتلفزيون هي دون شك أكثر الطبقات تقوقعاً ـ وبما أنها تحتمي ضد كل تغيير، قبل أن تتقبل الأفكار الطارئة أو الفوضوية. فإنها تعمل بمقاومتها على التنقيص من لذاعة ما هو جديد قبل أن تجعل منه لقمة كبيرة سائغة. وهكذا تتشكل دوغماتية جديدة تعارض بدورها الأصول الجديدة. فبعد أن قاوم الخطاب الأدبي الوجودية لمدة طويلة اتخذ منها عقيدته التي ظلت منغلقة عن الاتجاه البنيوي في الستينات. والآن لقد أمست البنيوية بدورها نص عقيدة تغذي النقد والجامعة. وأملي ألا يؤول غولدمان إلى نفس المصير، والا يصبح (مثل بطاي وأرطو *Artaud* اللذين يقرأ كل منهما بطريقة خاطئة تقريباً) أداة لدوغماتية ما.

فإذا كان الفلاسفة قد أعربوا فوراً عن صلابة أقل حدة، فليس فحسب لكون غولدمان كان قد نشر كتاباً حول «كانط»، بل لأن الفلسفة الفرنسية كانت قد حققت تلك الثورة الثقافية التي انتشلتها من الغباوة القائمة على العقلانية، ومن الوضعية البدائية والشوفينية الديكارتية، لأن سارتر ولفيفر *Lefaeuve* وباشلار، وميرلو بونتي، وجان فاهل *J. Wahl* قد فتحوا جدران «المجبر».

فهل من اللازم إذن أن نذكر بالدعم الذي خص به أفكار غولدمان كل من هنري غوهيه *H. Gouhier* (الذي أهدى إليه كتاب الإله الخفي) أو موريس دو غانديال *M. de Gandillac*؟ ثم بعدها بقليل سارتر الذي احتفى به في مجلته «الأزمنة الحديثة» حيث نشر حولياته التي سيعمل على جمعها صاحبها فيما بعد في كتابه «بحوث جدلية» Recherches dialectiques .

لقد كانت الفلسفة أكثر استعداداً لتقبل مبدأ«رؤ ية العالم» لأنها كانت على خبر من ذلك، كما أنها كانت تعلم أن جدلاً عريضاً كان قد نشأ خارج فرنسا منذ نصف القرن الماضي، وأن هذ الجدل كان يدور حول امكانية تأويل ظواهر التعبير أو الرموز التي تكشف عن الحقيقة الإنسانية بواسطة شامل لا مدرك. فالاقتراح الخجول اللامستساغ الذي تقدم به مارسيل موس *M. Mauss* حول منهج يعالج «الظاهرة الاجتماعية الشاملة» كان دون شك المحاولة الوحيدة التي عملت على مطابقة التفكير الفرنسي بتحليلات الشامل التي كان يمارسها على السواء كل من علم النفس التحليلي، واللسنيات. والنقد وعلم الانتربلوجيا.

فماذا يعني مفهوم «رؤية العالم» La vision du monde الذي يشكل الينبوع المتجذر لتفكير غولدمان؟ ذلك أن الأمر يتعلق عنده بمفترض لم يقدم في موضوعه إلا إشارات متناثرة. ومع ذلك فإنه لا يمكن ادراك منهجه كاملاً دون اللجوء إلى تلك الفكرة التي تلتقي ـ عبر لوكاش ـ بكل من سيمل *Simmel* وفيبر *Weber* ودلثي *Dilthey* على الخصوص.

وعليه فإن شيئاً ما يسعى من خلالنا إلى إعطاء معنى لما نعرب عنه في نطاق «فوضى الغيمة/ السديمية» (L'anarchie du clair - obseur) للحياة اليومية والتعبير الرمزي. فخطابنا المتقطع يندمج في خطاب أوسع يملأ حيز الزمان والمكان الذي ننتمي إليه. وكلامي مهما كان غامضاً أو غير واضح، فإنه يعكس وجهاً من الحقيقة التي تتجاوزني، ولكنها تشمل مع ذلك كل الكائنات المعاصرة، وكل الإمكانيات الرمزية لحقبة ما. وبالتالي فإني لا أكشف ألا عما أستطيع التعبير عنه في نطاق تاريخي. ولا أنجز إلا ما يمكن أن ينجزه هذا «النحن» الواسع جداً والذي لا أستطيع أن آخذ عنه أي تصور.

إن الـ «أفكر» تظهر وتختفي في نفس الوقت هذا «النحن» الذي لا تقدم عنه

حصيلة «الأنوات» الخاصة به إلا صورة واهنة رغم أن المجمع لا يمكن أن يوجد على الاطلاق بدون تلك «الأنوات». أما الـ «أفكر» الديكارتي فإنه يعود بنا إلى حالة لا شخصية لإلّه مفكر يتمثل في عالم يخضع نظامه لقوانين الآلية. ومع ذلك فإن هناك شيئاً ما يتعذر اختزاله في تنوع أشكال الكائن ولا يمكن للفكر أن يدمجه أو ينقصه بحيث سينحصر قلقه «فلاسفة عصر الأنوار» في مراعاة العنصر الذي لا يمكنه قهره والذي يدرك العقل نفسه محللاً إياه أن يتمكن من تسميته. ومن ثم فإنه سيعهد إلى «كانط» بمهمة سبر دلالته في كتابه «نقد ملكة الحكم» La critique de Jugement.

ومما لا شك فيه أن «كانط» لا يرتبط إلا بموضوع التخيل والذي يلاحظ لا اختزاليته في قواعد ذوقية وفي تصور فكري لماهية الجمال. وهو بذلك يواجه ميدان الابداع حيث تبدو جميع أشكال الترميز الواضحة مسندة إلى تصور خفي سيتعذر علينا دوماً تعريفه دون أن نتخل عن الإشارة إلى إمكانيته. وعليه فإن الرمزي Le Symbolique (الذي يشكل التعبير الفني أحد مظاهره) يبدو كأنه يُحيلنا على فكرة دون أن تبرز هذه الفكرة. لذلك فإن الأشياء تظهر «كما لو» أن الرموز تشير إلى نظام أو تماسك ليس بإمكاننا أن نقدم عنهما إلا صورة وهمية، إلى درجة أن النتاجات الرديئة، وحدها، ترجع إلى الخلاصة التي تستوفيها Intellectualisation والتمثل الفكري التي يُوجزها. في حين أن النتاجات الثرية والظواهر الخيالية الكبرى تعمل على تسامي الادراك وربما العقل.

إن هذه الجدلية، اللامنجزة عند كانط، لا تحاول أن تجذر الخيال في الوجود فحسب، ولا أن تمنح للابداع الفني، عن طريق ذلك، ميزة لن تتمكن الرومانسية - وصولاً إلى السريالية - من استنفاذ حقلها إطلاقاً، ولكنها ترجع تنوع العناصر، المتناثرة ظاهرياً في «فوضى الواضح المعتم» إلى كل Totalité شامل. فهذا الكل المتماسك يأخذ عند الشاب هيغل دلالة مدهشة من خلال «مصطلحي» روح الشعب Volksgeist و «روح الزمن» Zeitgeist.

ويكتسي مجموع الظواهر التجريبية الإنسانية والتنوع الحقيقي للرموز معنى كلما عدنا إلى كل سابق عليها إن لم يكن في الزمان، فعلى الأقل في مستوى الإدراك الذهني aperception الذي يقدم صورة عن هذا التناثر. أما «لحظات الصيرورة»

(«روح الشعب اليهودي»، «روح الشعب اليوناني»، «روح روما الخ...») فهي طرق عديدة لتشخيص المطلق في شكل أفعال أو رموز: فلا بد لهذا المطلق (الذي لا يمكن له أن يظل في حالة مطلق و «روح جميلة») أن يتجسد Sematérialiser، وأن يأخذ معنى خاصاً في كل مرة يشخص فيها، إذ أن هذا التحديد هو أساس الشمولية بالنسبة للأفراد الذين يسكنون هذه الناحية المحدودة الكائن.

ولسوف يمتزج مبدأ صورة توحي بنظام تصوري لا مدرك بمبدأ جملة متلاحمة بفترة تاريخية بعد ماركس: وهذا يعني أن تجذر التصورات الثقافية، والأخلاقية، والدينية، والجمالية، في نسيج الحياة الجماعية يحتم علينا أن نبرز بصرامة الفروق القائمة بين مواطن انتساب هذه التجذرات إلى لحمة الحياة الحقيقية. أما أن يرسم مجتمع أو حضارة الأشكال الوحيدة التي تكون ميدان تجربتها الممكنة، (مع أن الحياة أو التعبير لا يشملان أبداً هذا الحقل الذي هو دائماً أكثر اتساعاً من التجربة الجزئية للأفراد) فهذا يفرض أيضاً - في المجتمعات الصناعية الحديثة التي يسودها انقسام قوي للعمل الاجتماعي يؤدي إلى انبثاق مجموعات كبيرة (من الطبقات) - اختلافاً يرتبط بـ «رؤى للعالم» تنفصل عن طريق اندماج هذه المجموعات في ممارسة اقتصادية أو اجتماعية.

لنصرف نظرنا عن لا إنجازية فكر ماركس وعن نتائجه الدوغماتية: الردع الوضعي، الثراء الفكري لأفراد يعتقدون أنهم وجدوا حلاً يفسر كل أحداث العالم. فهذا الافقار لا ينتج شيئاً. وإنما يأتي التجديد من جهة أخرى: فتصور «الرؤية للعالم» قد نشأ في الحقيقة على يد «دلثي»[1] من منظور تأمل لا يرتبط قط بالبحث عن مواطن انتساب المعرفة في لحمة الحياة الحقيقية، وإنما في مناحي الكينونة المولدة لمجموعات روحانية شاملة. والواقع أن هذا التجذر سيعمل عمله، قبلاً، في فكر «سيمل» و «لوكاش» و «برنار جرويتيزن» *B. Groethuysen*. فهذا الأخير يقرن مفهوم «رؤية العالم» بمفهوم ممارسة (براكسيس) اقتصادية لأنه يرى في ذلك التجذر سبب التباين بالذات الذي نستطيع ان نثبته فيما بين «تصور بورجوازي للعالم» وبين الصور التقليدية للإنسان. وبكيفية أكثر دقة من لوكاش - الذي خاض مبكراً وباندفاع جنوني المناقشات الإيديولوجية التي شملت ماركسية العشرينات والخمسينات، والذي تجرد خاصة عن كل جدلية منذ كتاب «التاريخ

والوعي الطبقي» ـ فإن جرويتيزن يجدد «الرؤية للعالم» عبر التحقيق اللامتوقع دائماً للظواهـر التي تشع كتحقق وراثي وديناميكي يولـد تماسكه كنسبة ثابتة للعقـل الإنساني لا كمجرد محتوى تجريدي ناشىء عن التعريف الإيديـولوجي والتعسفي «لما يلزم أن تكون عليه» مرحلة أو طبقة.

فالتحليلات الرائعة لسيمل (الذي لا يترجم دوماً في فرنسا، ولكنه ينهب في الغالب) وكذا تحليلات جرويتيزن، ولوسيان غولدمان تحاول أن تقف من جديـد على النسيج اللامدرك للحياة والرموز الخيالية عبر تنوع الظواهر بعد أن تهدف من وراء ذلك إلى خلق رابطة لا يمكن لها أن تكون ميكانيكية أو ما بكل بسـاطة، في حالة تماس بين الحجج الاقتصادية والمفاهيم التعبيـرية. فهـذا تيار من التـأمل والتحليل كان قد أعطى مثالاً عنه «ميشيل فوكو» في كتابه «الكلمات والأشياء» مع أنه لا يحرص إلا قليلاً على تحديد التجذر الوجودي للمجموعات التي يصفها[3].

ومهما كان الارتباط العاطفي لغولدمـان بلوكاش الثلاثينات والخمسينات، فإنه لا يرتبط إلا بهذا التيار اللادوغماتي، وبالتالي فإن ثراء التحليلات في «الإلـه الخفي» هي أقل ما تراعي الرواية الرسمية لفكر لوكاش في تلك المرحلة بقدر مـا هي تراعي انتاجات التي جاءت قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى وقبل ستـالينية «السنـوات الخرقـاء» وعلى الخصوص جميع نصـوص مناقشـاته مـع أرنست بلوخ *E. Bloch*، بل وأهـم من ذلك، آخر الأبحاث والكراسات الخـاصة التي نشـرت اليوم في ايطاليا ـ والتي لا يمكن لغولدمان أن يعلم عنها شيئاً.

وهكذا فإن الأمر يتعلق بجدلية ذات أزمنة ثلاثة، أو إذا شئنا جدلية ثلاثيـة التسلسل:

ـ تسلسل يدرج الوعي الحقيقي للكاتب والرموز التي يعبر عنها في إطار «نحن» خاص به يتعذر فهمه وإدراكه، كما يدرج وعياً أكثر اتساعاً يشمل جملة منظورات أو إمكانات حقبة أو طبقة ما.

ـ تسلسل يسعى إلى تحديد مفهوم لماسك هذه الجملة التي لا يمكن أن ترد إلى فرضيات أولية خاصة بالأفـراد أو الجماعـات، والتي ليست إلا «إيديـولوجيـات» بالقياس إلى الوعي الجماعي.

ـ تسلسل يحاول أن يربط مجموع الظواهر الخيالية ببنية خفية بالنسبة للكاتب ومعاصريه، بنية لا نستطيع تلمسها إلا بـ «تباعد» التاريخ، ما دمنا نجد أنفسنا امام الانتاجات الأدبية التي ترجع الى الماضي كما هو الشأن بالنسبة لموقف علماء الانتربولوجيا أمام المجتمعات الهمجية.

لا شيء من هذا كله يذكر بالتاريخ الأدبي التقليدي الذي يجعل الفرد وسيلته وغايته، وكذا البنيوية التي أصبحت رسمية اليوم، التي، لكي ترتبط بالمجموعات الشكلية للصور الخاصة، تخفي العلائق الحقيقية المفروضة أو الضوابط الأساسية للإنسان (فلم نعد نتحدث عن ايروس ولا عن الجسمانية في البنيات الأولية «للقرابة» ولا عن مصداقية الأساطير في «المتيلوجيات»!). فإذا كان غولدمان يبدو في الغالب محاصراً بين الإيديلوجيا الأكاديمية للتاريخ الأدبي والدوغماتية البنائية الجديدة، فهذا شيء لا يمكن نفيه. وإذا كان أيضاً محاصراً بين الماركسية المتفتحة والماركسية الايديولوجية ، فإن ذلك يتجلى بوضوح، إذ أن أبحاثه الأخيرة تشير، كما هو الأمر بالنسبة لأحاديثه، إلى أنه يبحث عن طريق آخر. .

وعلى الأقل، فإن فكرة «رؤية العالم» هذه تظل الأرضية الصلبة لتأمله والجزء الهام من تأخيره. فمن هذا المنطلق وحده كان يحاول، أمام هذه المضامين التي تدينها تحليلات جد تجريدية. أن يهتدي إلى ممارسة للابداع (ويبقي ذلك مبدأ السوسيولوجية الفن) في نطاق دراسة لمارسة المجموعات. فطوراً تتغلب لديه الكانطية التي تحول هذه الرؤية للعالم إلى مجرد شيء «ما قبلي»، وطوراً آخر ترسم، بعد أن تشطب المفهوم ذاته، مخطط بحث تركيبي بطريقة مجزأة. ولكن نواة الفكر تأخذ الغلبة في كل مرة لنقف من جديد على سياق التصور.

سيقال أن الأمر يتعلق بفكر لا إنجازي. لكن أي فكر لا يبدو كذلك يظل فكراً إلى آخر المطاف دون أن يصبح ايديولوجية؟ إن سوسيولوجية الأدب عند غولدمان ليست فحسب وصفاً أو نقلاً لألفاظ واضحة أو رمزية ضمن خطاب آخر، خطاب تجريدي، ولكنها البحث الصعب الذي يرمي إلى مواجهة ذلك التباين المتباعد دوماً عن تجديد يصاغ وراء الأفكار المعبر عنها قصد اثبات هويته.

الهوامش

(1) Le monde de l'esprit. trad Française. Aubier عالم الفكر ـ الترجمة الفرنسية ـ أوبيي .

(2) Origine de l'esprit bourgeois en france 1, Gallimard (Introduction ou Vol 11 - nontreduit - in Cause commune, Avril.1937)

أصل الفكر البورجوازي في فرنسا ـ 1، غاليمار (مدخل للمجلد الثاني الذي لم يترجم ـ مجلة كوزكمون ابريل 1973 .

(3) كما يوضح ذلك أ . غديز في كتابه الرائع حول «فوكو» (المنشورات الجامعية) ولو أن هذا الأخير كان قد انهمك عبر طفرة «جيدة» عميقة في مناقضة مفهوم الرؤية للعالم التي يتمفصل حولها فكرة .

A. Guedez. *Foucault* (éditions universitires)

تعريف سوسيولوجي للرواية

جانفيف موبيو
ترجمة رشيد بنحدو

(هذه ترجمة لنص نظري يعرف «الرواية» من زاوية سوسيولوجية، أعدته ج. موبيو، ضمن مشروع أصدار قاموس خاص بمصطلحات النقد السوسيولوجي للأدب، تحت اشراف لوسيان غولدمان. وقد صدر النص في عدد خاص من مجلة «مركز سوسيولوجية الأدب» التابع لجامعة بروكسيل، بمناسبة الذكرى الثانية لوفاة غولدمان، مؤسس المركز، تحت عنوان: «لوسيان غولدمان وسوسيولوجية الأدب»، (منشورات جامعة بروكسيل، 1975).

ر. ب.

تعترض كل دراسة سوسيولوجية للرواية مشكلة مبدئية، وهي تعريف هذا الجنس الأدبي، المتعدد الأشكال، الدائم التحول، والذي لا تضبطه قواعد ثابتة. بل يبدو أن أغلب كتب التأريخ الأدبي أو النقد الأدبي لا تتعرض لهذه المشكلة، بحيث لا تقدم للباحث السوسيولوجي سوى مجموعة متفرقة من المعلومات أو الخلاصات وليس برنامجاً متماسكاً من الأبحاث.

ولعل أول اقتراح، يلامس الدقة، لحل مشكلة التعريف هذه، هو الذي يقدمه *H. Coulet*[1] وينص على اعتماد الاستعمال العادي لكلمة «رواية» وعلى محاولة تحديد الخصائص المشتركة بين كل الأعمال التي تندرج عامة تحت التسمية الفرنسية: «romans».

يقترح «كولي» المقاييس التالية لتعريف الرواية:

- عمل نثري.
- جنس ليس له شكل معين سلفاً.
- لا يعكس سوى الملموس.
- يعتمد على الخيال.
- حكاية (مجموعة أحداث متسلسلة في الزمن).
- سرد (يفترض راوياً).

رغم كون هذه الخصائص أكيدة في العمل الروائي، فإنها تتسم ببعض العمومية، بل ولا يجمع بينها ناظم منهجي يسمح بتقديم دلالة نظرية لكلمة «رواية». إنها مقاييس تغفل الأساس في الرواية.

ويحاول «كولي» تنظيم هذا الخليط فيلجأ إلى تلك الطريقة التقليدية التي تقسم الرواية إلى أحقاب واتجاهات. ولا يتعرض لمشكلة الدلالة ألا عند تناوله لكل دراسة مستقلة عن المجموع. ثم يقر في الأخير بكون «المحركات العميقة» لتطور الجنس الروائي ليست أدبية. لكنه، عوض أن يقدم بعض الفرضيات عن هذه المحركات، يقترح تفسيراً يعتمد على الأصول والمؤثرات المضادة.

وهناك مسعى آخر يحاول تعريف الرواية، وينص على اجتزاء مجموعات روائية ذات أشكال محددة وترابط داخلي من ضمن مجموعة من الأعمال غير محددة الأشكال تسمى «روايات». ويتسم هذا المسعى بالسهولة حين يتعلق الأمر بجنسيات أدبية (sous - genres) ذات صبغة نعتية وثانوية، مثل «الرواية السوداء» أو «الرواية البوليسية».

لكن الأعمال الرائعة تأبى دائماً، فيما يبدو، كل المحاولات التصنيفية. ولذلك، فإن جدة كتاب لوكاش الشاب «نظرية الرواية» (1920) - وهي جدة ما تزال معاصرة - تكمن بالذات في اثباته انتماء أعمال جد متباعدة في الزمن والمكان، مثل «Don Quichotte» و «Wilhelm Meister» و «L'Education Sentimentale» أو «Oblomov»، إلى نفس البنية الدلالية، وذلك باعتماده على أهم تحليلات هيجل وتطويره لها.

ومع ذلك، فالكتاب ليس سوسيولوجيا. ولعل أهم المآخذ عليه الطابع القبلي لتعريفاته، ومنحاه التجريدي العام، وتعسفه في اختيار الأمثلة. وهذا بالذات مع دفع لوكاش إلى ممارسة نقد ذاتي في مقدمة استعادية لكتابه هذا سنة 1962.

وبإمكان القارىء الفرنسي أن يدرك هذا التعسف، خاصة وأنه غير متعود عليه. بيد أنه لن يدرك ذلك التعسف الواضح الذي يشمل تراثه الخاص. فهو سيندهش لكون كتاب مثل هذا حول الرواية لا يتعرض لـ Mme de la Fayette وروسو، وستاندال، وبروست.

لكن، وبما أنه لا يمكن لكتاب واحد أن يستوفي كل امكانيات البحث التي يقدمها، فإنه يحق أن نتساءل: هل يساعد تعريف لوكاش على فهم أجود النصوص الروائية التي لا يتحدث عنها، إن بإدماجها في نسقه التحليلي أو ابقائها خارجه؟ الجواب ايجابي في حالة كون الدراسات العينية قد أنجزت: فرواية «Le Rouge et Noir» تعد النموذج الروائي القح وفق التصور اللوكاشي. أما أعمال مالرو «الروائية» فهي تتكون من روايات مثل «La Condition Humaine» ومن نصوص تنتمي جزئياً إلى بنيات مختلفة، مثل «Le Temps du Mépris» الذي ينزع إلى الملحمة، و «Les Noyers de L'Altenburg» الذي ينزع إلى المقالة[2]. لكن هذه الدراسات ما تزال قليلة. كما أن التعسف في اختيار الأمثلة ما يزال حاصلاً: فمشكلة بلزاك الأساسية، مثلاً، لم توضح بعد من زاوية تحليل لوكاشية! لذلك، وانطلاقاً من تعريف نظري للجنس الروائي، ينبغي وضع برنامج للبحث السوسيولوجي يتكفل بتحديد مناطق الانتماء، واللا انتماء، والجوار (أي تحديد مدى انتماء نص ما إلى الجنس الروائي أو عدم انتمائه إليه أو مجاورته له)، إذ من شأن هذا البرنامج أن يجيب على السؤال التالي: لماذا تدرج، عادة في نفس الخانة، أجناس متمايزة جوهرياً، ولكنها مترابطة تاريخياً ومنطقياً؟ ولعل تعريف لوكاش للرواية يساعد على تصور الخطوط الكبرى لمثل هذا البرنامج.

تعد الرواية، مثل الملحمة والقصة القصيرة، جنساً ملحمياً يصور، في آن واحد، أقداراً بشرية وكذا المحيط الاجتماعي والطبيعي الذي تحدث فيه هذه الأقدار. لكنها، كالملحمة، تختلف مع القصة القصيرة في كونها تنزع إلى تصوير الحياة تصويراً كلياً (une représentation totale) ولا تكتفي بالتقاط أحد جوانبها

وعزله ارادياً، باعتباره ظاهرة غريبة أو نادرة. غير أن كلية الرواية هي كلية مصدوعة، وتحققها يعد أمراً وهمياً، بينما تصور الملحمة عالماً يكون فيه البطل والمجتمع، والناس والأشياء، والحياة ومعناها، في علاقة وفاق مبدئية. ففي الرواية، يصبح البطل فرداً، والقدر البشري سيرة حياة. أما المجتمع، فيتحول إلى خلفية سوسيولوجية. كما أن الأشياء تصبح مجرد إطار أو آنية منزلية، فتفقد بذلك علاقتها المباشرة بالحياة الإنسانية.

ولئن كانت هناك وحدة نسبية ما تزال تربط هذا البطل الجديد بالمجتمع ـ إذ لا تكون أية حكاية ممكنة بدونها ـ فإنها وحدة تدهور (dégradation) وضياع للمعنى، بالمقارنة مع الدلالة الكاملة والثابتة للملحمة. لذلك، يتعارض هذا البطل مع الشخصيات المحيطة به في كونه يحس، عمقاً، بهذا الضياع، ضياع معنى الحياة، وفي كونه يسعى الى البحث عن هذا المعنى، ما دام يرفض القيم العرفية التي بها يرضى الأخرون. لكن هذا البحث، في عالم الأعراف، يتخذ بالضرورة شكل الوهم. أما البطل، الباحث عن قيم لا اسم لها ولا واقع، فيبدو وكأنه شخصية مجنونة أو «اشكالية»: مجرم أو عنين أو أحمق.

إن الطابع التجريدي لهذا البحث (بالمعنى الألماني لكلمة «تجريدي»، أي «منفصل») تؤكد عليه ظاهرة السخرية التي تلازم كل رواية مهمة، والتي تتمثل، في آن واحد، في بلادة الحياة وفي حماقة الصراع المستحيل. فلا وجود لحقيقة نهائية أو حل للمعضلات: إن البطل يدرك تفاهة محاولته، لكن دون أن ينفي عنها كل قيمة. لقد كانت محاولة بدون هدف. لكنها في حد ذاتها، محاولة كان يجدر القيام بها. فسواء انتهت الرواية بخضوع شجاع للبطل كما في «Wilhelm Meister»، أو لقي البطل حتفه أو سعى إليه في نهاية تيهانه كما في «دون كيشوت» و «الأحمر والأسود»، فإن الرواية لا تكون أبداً مجرد معاينة للاخفاق أو اثبات للاحباط، ذلك لأن أحداث الرواية، وكذا زمن وقوعها، قد كشف أيضاً عن الواقع المتعدد للكون، وعن خصوصية الحياة الباطنية. فالرواية، في رأي لوكاش جنس أدبي دياليكتيكي، أي تتحقق فيه جدلية «نعم» و «لا».

ويمكن ادراك تشابه الرواية، وكذا تعارضها الجوهري، مع نوع من الأدب «الروائي» الذي يلاحقها كالظل، مثل روايات الفروسية المتأخرة التي يهتم بها

Don Quichotte والروايات البطولية التي تستمتع بها Mme de Sévigné في حياء ولذة، وكذا «روايات الوصائف» التي يتحدث عنها «ستاندال»، وتلك التي تقرأها في الدير «إيما بوفاري» اليانعة، والروايات المصورة وأشكال أخرى من «الكيتش» الراهن.. فكل هذه «الروايات» تتماثل في كونها تتضمن غالباً أبطالاً «ايجابيين» على القارىء أن يتقمص نفسياتهم، وهي على أي حال تشترك فيا بينها في تقديم نهايات تطمئن القارىء على نظام العالم.

إن هذا النوع من الأدب، باعتباره توفيقاً رخيصاً بين المتطلبات الحديثة للرواية ذات البطل المفرد (العالم الداخلي، الحب إلخ...) وبين الاندماج الاجتماعي السعيد الذي تتطلبه الملحمة - هو أقدر من غيره على اشباع رغبات القارىء الاستهلاكية. لذلك فمن البديهي أن تكون له، وبنفس الاعتبار، السيطرة الكمية على الرواية كما سبق تعريفنا لها. بل أن الرواية تطورت في إطار علاقة «تجادلية» (Polémique) مع هذا النوع من الأدب الذي كشف عن وهمية وابتذالية الظاهرة الروائية. فتمخضت عن هذه العلاقة روايات رائعة كثيرة هي، صراحة وضمناً، « لا - روايات» (anti - romans) مثل دون كيشوت ومدام بوفاري ومنزل المواعيد (ألان روب كرييه).

كما توجد علاقة مماثلة من التشابه والتعارض بين الرواية من جهة، وبين الأدب ذي الالهام الرومانسي، الذي يمكن أن يأخذ شكل الشعر الغنائي والمسرحية، بل كذلك، وفي الخصائص الخارجية، شكل الرواية من جهة ثانية. وهكذا تتفق الرؤية الرومانسية للعالم مع الرواية في كونها تقابل بلادة الحياة العرفية بطموحات وحياة البطل الداخلية، باعتباره بطلاً متميزاً عن الأبطال الآخرين. لكن هذه الرؤية تعوزها خاصيتان جوهريتان في الرواية: أولاهما الوعي بأن هذا التميز نسبي لا غير، وبأن البطل يتأثر في ذات كيانه بالواقع المحيط به، إن طوعاً أو كرهاً. («ومع ذلك، فمن أجل هذا الرجل، الذي اعتبرته متميزاً عن باقي الرجال تميزاً شديداً، أجدني مثل سائر النساء جد متميزة عنهم»، من رواية «La Princesse de Cléves» وثانيتهما السخرية التي يتسم بها جنون البطل ولا تكيفه.

إن دون كيشوت، بالنسبة للرومانسية، بطل إيجابي، كما أن القيمة كلها تكمن في البطل وفي «إخفاقه الرائع». أما الرواية، فهي تصارع، عبثاً ولكن حتى

النهاية، من أجل ملاقاة مستحيلة للقيمة وللواقع، دون أن تتخلى عن أي من المطلبين. إن الأدب الرومانسي، رغم كون استهلاكه المباشر ضعيفاً بالقياس إلى رواج الأدب «الروائي»، هو أكثر استهلاكاً من الرواية، ذلك لأن تشاؤم صورته عن الحياة لا يضر، على الأقل، فإمكانية القارىء في تقمص نفسية البطل، كما أن الحكم الأخلاقي الذي يستخلص منه لا يكتنفه أي تناقض.

إن الرواية جنس محدود الاستهلاك، ذو شكل مفارق، وروائعه لم تحظ غالباً بالاعتراف إلا متأخراً، أو من خلال أنواع كثيرة من سوء الفهم. لكنها قاومت بحيوية عجيبة اختيارات الزمن والتغير التاريخي. لذلك، فالرواية تأبى كل التأويلات السوسيولوجية السهلة، لكن بشرط أن ترفض ذلك الاغراء الذي يمثله شكلها بالذات، وهو تأويلها على مستوى المضمون والتفاصيل.

إن الرواية، باعتبارها سيرة ووقائع، تنطوي بالضرورة على تصوير «واقعي» للمجتمع، الذي هو مجرد عنصر ولا يكتمل معناه إلا بالنسبة للمجموع. لذلك، فكل دراسة له في حد ذاته توقع في ذلك الوهم الماركسي المزعوم، أو الوضعي، وهو العمل ـ الانعكاس، حيث أن الخلاصة «السوسيولوجية» الوحيدة التي تفضي إليها مثل هذه الدراسة هي، ان كثيراً أو قليلاً، مشاكلة العمل الروائي الأمينة للواقع الاجتماعي.

إن لوكاش نفسه، بعد أن أصبح ماركسياً وعاد إلى ممارسة النقد الأدبي في فترة الجليد الستاليني، لم يتفاد دائماً هذا النوع من التأويل. فدراساته عن «الرواية التاريخية» وعن بلزاك والواقعية النقدية لم تستطع تطوير سوسيولوجية الرواية بشكل حاسم، رغم انطوائها في الغالب على آراء عميقة.

ولكن كتاباً آخر، لا ينتمي إلى السوسيولوجيا مباشرة «Mensonge romantique et vérité romanesque» لـ *René Girard* (منشورات Grasset) ـ هو الذي أضاف لسوسيولوجية الرواية. وأول هذه العناصر هو مقولة «الوساطة» (médiation) ـ الأساسية: يعتقد «جيرار» أن الحقيقة التي تكشف عنها الرواية هي أن كل رغبة تعني محاكاة رغبة الآخر ومحاولة تقمص نفسية الآخر. وهكذا، وضمن بنية «مثلثية»، يبدو الآخر وكأنه وسيط بين الفرد وموضوع رغبته. فيكون Amadis مثلاً وسيطاً بين دون كيشوت والمغامرة، مثلما يكون العاشق في «الزواج الأبدي»،

لـ ديستويفسكي، وسيطاً بين الزوج الغيور والمرأة. أما الوعي الخاطىء الذي يسميه «جيرار» وعياً رومانسياً، فهو يجهل هذه السيرورة، لاعتقاده بأنه يرغب بطريقة مباشرة، ولاعتقاده بأنه مستقل، فتكون الرواية كاشفة لوهمه.

وتتمثل ثاني اضافة جوهرية، قدمها كتاب *R. Girard* في مسار الرواية التاريخي ـ في اتصاف الرغبة الموسطة (le désir médiatisé) بالتطور. فحين يكون الوسيط بعيداً بما فيه الكفاية (فرسان دون كيشوت ونابليون عند *(Julien Sorel)* فإن المحاكاة لا تدرك باعتبارها منافسة مباشرة، بل أن البطل يمكنه حيازة كيان الوسيط، على مستوى المتخيل، والسعي بدون كبير قلق حتى يتم انجلاء الوهم نهائياً. لكنّ الوسطاء البعيدين (الملك، النبلاء إلخ...) فقدوا من فعّاليتهم في المجتمع الحديث، وذلك مع الاندثار التدريجي للقيم الفيودالية العتيقة. فكل فرد يصبح وسيطاً بالنسبة لكل فرد آخر. وفي رأي بروست أن التنفجية Le snobisme خير ما يمثل هذه المحاكاة المتبادلة والمتنافسة الهائلة، التي يعانيها الأبطال وسط قلق متزايد.

ويعتبر لوسيان غولدمان[3] أول من قدم فرضيات ذات طابع سوسيولوجي صريح حول الرواية وذلك انطلاقاً من آراء لوكاش وجيرار. فهو يلاحظ أولاً أن تحليلاتهما متقاربة أساساً. ثم ينطلق من هذه التحليلات ليصف الرواية بأنها «قصة بحث عن قيم أصيلة بصيغة متدهورة، وفي مجتمع متدهور. ويتجلى هذا التدهور أساساً، وبخصوص البطل، في الوساطة، وفي اختزال القيم الأصيلة إلى المستوى الضمني، ثم اندثارها باعتبارها حقائق أكيدة»[4]. والحال أن هناك «تماثلاً مطلقاً» بين هذه البنية وبنية الحياة اليومية في المجتمع البورجوازي. ففي هذا المجتمع، يكون انتاج الأشياء أو الأدوات (objets) باعتبار صفاتها الخاصة وعلاقتها مع الحاجيات الإنسانية (أو قيمتها الاستعمالية ـ كما يقول الاقتصاديون) ـ يكون خاضعاً لقوانين السوق ولسيطرة القيمة التبادلية: فالهدف الأساسي من الشيء المنتج هو كونه سلعة قابلة للبيع، مثلما أن الاعتبار الأول في الشيء المستهلك هو كونه سلعة قابلة للشراء.

وهكذا، تطغى وساطة المال الكلية بين كل فرد وكل ما ينتجه عمله ورغبته من أشياء بحيث لا تظهر العلاقة المباشرة بين الأفراد والأشياء بمظهرها الخالص البريء

إلا خلسة، أي في شكل حضور ـ غياب، أو في شكل لهب خافت يخفق بين الخشب والرماد، حسب إحدى الاستعارات البلزاكية. وهذا بالذات ما يميز القيم الأصيلة في الرواية. أما البطل الذي يسعى باحثاً عن هذه القيم، فهو عبثاً يحاول الافلات من قانون الوساطة الكلي.

وينضاف إلى هذا التماثل بين بنية الرواية، وبين أحد المظاهر الجوهرية للبنية الاجتماعية ـ الاقتصادية الرأسمالية، تطابق آخر، ولكنه تاريخي، بين تطور البنيتين. وبالفعل، فإن الرواية ذات البنية البيوغرافية تتطابق مع فترة الرأسمالية الليبرالية، حيث ما تزال أهمية الفرد في اتساع شامل، وذلك رغم كل التحديدات التي تفرضها عليه الأعراف المكتوبة وغير المكتوبة للمجتمع البورجوازي الذي خلقه. وفي هذا النمط الروائي بالذات، الذي يسود القرن التاسع عشر، تكون استقلالية البطل النسبية مهددة أكثر فأكثر، في نفس الوقت الذي تتطور فيه الرأسمالية نحو شكلها الاحتكاري والامبريالي، هذا الشكل الذي تتناقض فيه امكانيات المبادرة الفردية.

وفي بداية القرن العشرين، عرفت الرواية أكبر أزماتها، التي أثرت أساساً في مظهرها البيوغرافي. ويميز غولدمان بين مرحلتين في هذه الأزمة (دون أن ينكر طبعاً تعقداتها في الزمن)، حيث تكون المرحلة الأولى موسومة بمحاولات تستهدف اعادة التماسك للفرد، وذلك بربطه بوحدة مشتركة تتجاوزه (أسرة، جماعة ثورية، امة. . .). وتتطابق هذه المرحلة مع أزمة الرأسمالية الشاملة، ومع أثر الإيديولوجيات الاشتراكية على المجتمعات الرأسمالية الغربية. (مثلاً: الرواية الاجتماعية في أمريكا خلال الثلاثينات، وروايات مالرو. . .).

أما المرحلة الثانية، التي دشنتها أعمال جويس وكافكا، والتي امتدت إلى موجة «الرواية الجديدة» الفرنسية في الخمسينات، مروراً بروايات سارتر وكامو فهي مرحلة الاندثار التدريجي للشخصية الروائية التي فقدت، بالتوالي، اسمها (مختزلاً إلى حرفه الأول)، كما فقدت هويتها، ووحدتها، بل وتأكدها من وجودها.

وبالترابط مع «القصة»، فإن البحث، الذي كان يطبع الرواية، يتعرض لعملية انحلال مزدوجة: انحلال الحدث والفعل، حيث تتكرر هذه العملية في رتابة عبثية تارة، أو هي ربما لا تحدث تارة أخرى. وانحلال المعنى، الذي يبقى

أول الأمر في حالة نقصان تستثير الحنين والقلق (مثال ذلك: «Le Château» لكافكا و «La Nausée» لسارتر)، ثم يختفي بـالذات تحت هـذا الشكل، تـاركاً المجـال للمعاينة الصرفة. وهكذا، تتوارى جدلية الواقع والطموح الداخلي ليحل محلها ـ كما هو الشأن في ـ *Alain Robbe Grillet* ـ لـ «La Jalousie» ـ عالم من الأشياء (لا فرق فيه بين الشخصيات والكراسي والدويبات الكثيرة الأرجل. . .)، أشياء لا يمكن تماماً الجزم بواقعيتها، ولم تعد تطرح بصددها مسألة المعنى.

وتوافق هذا التحول في الرواية الفترة التي تبتدىء بنهاية الحرب العالمية الثانية، والتي بدت فيها الرأسماليـة وكأنها اكتسبت قـدرات تنظيم اقتصـادي تصونها من الأزمات، ولا تتيح واقعياً امكانية أي تحول تاريخي. أما في الـواقع، وفي الـوعي الاجتماعي، فقد كانت قيم المبادرة والتماسك الفرديين تعوض أكثر فـأكثر بقيم الامتثـال والنظام (راجـع: *D. Risemann* وتغيرات النـظام التربـوي بالـولايات المتحدة). لقد كانت الرواية الجديدة تاريخاً بدون ذات فاعلة لعالم بدون تاريخ، عالم ربما تعرض لأولى هزاته باندلاع أزمة مايو الاجتماعية لسنة 1968 بفرنسا.

إن وجود هذه الترابطات والتطابقات يتيح تجاوز إثبات جازم، لكنه عادي، وهـو أن هناك عـلاقة، عـلى المستوى التـاريخي، بين الـروايـة كجنس وبـين نمـو البـورجوازية منذ النهضة. كما يتيح بروز أسئلة جديدة، لكنها أسئلة تشكل، هذه المرة، برنـامج أبحـاث سوسيـولوجيـة ملموسـة: بأيـة وسـاطـات تحققت هـذه التطابقات؟ أين تشكـل هذا الجنس الأدبي الـذي يفترض، في آن واحـد، قبولاً نسبياً للقيم البورجوازية الجوهرية (الفرد وحريته)، وموقفاً انتقـادياً وواضحـاً من هذه القيم ذاتها؟

وبما أن هذا الشكـل يفتقد ، فيما يبدو، معـادلاً مفهوميـاً جاهـزاً (بخلاف أجناس أدبية أخرى مثل المأساة)، ولا تربطه بفئة اجتماعية خاصة علاقة بديهية ـ فقد اعتقد غولدمان، بخصوص هذه الحالة الدقيقة، بضرورة العدول عن مفهوم الجماعة ـ موضوع الابداع الأدبي والوعي الجمـاعي[5]. فقد بـدا له أن تـأثيرات التشيؤ[6] (la réfication) عـلى الوعي الفـردي والجمـاعي تسمـح بحـدوث أثـر «انعكاسي»، أي نقل ما في الحياة اليومية من ظـواهر اجتمـاعية ـ اقتصـاد ية إلى الأدب نقلاً مباشراً. لكنه قدم فرضية التوسط بالتجربـة الفرديـة للروائي، الذي

يواجه في صميم عمله تناقضا بين الهدف المباشر للنص المنتج وبين عجزه عن انتاج هذا النص باعتباره غير سلعة. كما قدم فرضية وجود مجال للتصادي بشكله سخط بعض الطبقات الاجتماعية، وهو سخط كموني وانفعالي وغير ممفهم.

ولعل الأبحاث الأولى التي أنجزت، من هذه الزاوية، حول الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر (*G. Mouilland J.L. Diaz* عن ستاندال، و *Fi Gaillard.* عن الرواية الطبيعية) تسمح بتقديم فرضية أخرى. فهذه الأبحاث تكشف عن علاقة امتيازية بين مجالات تكون الروايات المدروسة وبين طبقة اجتماعية معينة، تلك التي لم تكتسب تسمية «المثقفين» إلا في نهاية القرن التاسع عشر، وإن كان ما - قبل - تاريخها موغلاً في القدم، وتاريخها يبتدىء حقاً بالثلث الأول من القرن التاسع عشر. حينئذ تتدخل مجموعة من الظواهر الحاسمة: تبدل سوق الكتاب، ظهور الجريدة، نهضة الجامعة، اتساع المهن الحرة، بداية الوضعية الحديثة للطالب...

وبتبسيطٍ أكثر (وهو تبسيط مشروع، نظراً لأهمية التحول)، يمكن القول بأن الكتاب، إلى ذلك الحين، كان بوسعهم أن يتكلموا من أجل (إلى ونيابة عن) فئات اجتماعية لا علاقة لها مع وضعيتهم ككتاب، دون أن تؤثر هذه الوضعية على أنماط فكرهم المبدئية. فما دامت هناك طبقة اجتماعية، ذات أهمية وتميز، تختص أساساً بما يسميه *J.B. Say* «انتاج الخيرات غير المادية» - فإن الكتاب، مهما تكن علاقاتهم بفئات اجتماعية أخرى، يتحددون كذلك بانتمائهم إلى هذه الطبقة. ومن ثم لا تعود وضعيتهم مجرد ميزة فردية، بل تكتسب بعداً أعم.

والحال أن هذه الوضعية تتضمن عناصر معارضة وانتقاد لا بدافع بصيرة استثنائية معزوة لممارسة الفكر، بل بدافع موقف يجعلها على الأخص سريعة التأثر باستلاب المنتج وبنفوذ المال، في نفس الوقت الذي يحجب عنها بعض الظواهر الأساسية في المجتمع الراسمالي (لم تفهم مثلاً استغلال البروليتاريا آلا متأخراً، وعلى أثر التحركات العمالية). إنها وضعية لم تسمح بصياغة إيديولوجيا إيجابية غير الايديولوجيا الليبرالية البورجوازية، ولكنها وضعية نمت داخل الليبرالية فكراً نقدياً، بحيث أن مواجهة مطالبات الليبرالية، بالاستقلال وتحقق الذات، بالواقع اليومي للمجتمع تكشف عن تناقضاتها الداخلية.

ولعل الوعي بهذه الفوضوية هو ما يشكل الوعي الجماعي للمثقفين. وهو بطبيعة الحال، مجرد وعي «ممكن» لا يتحقق بصرامة إلا في الرواية. يضاف إلى ذلك ما يتسم به المثقفون من تذبذب ايديولوجي ومن انجذاب إلى فئات اجتماعية أخرى، مثل تقلبهم بين فضلات الأرستقراطية والبورجوازية الجديدة إبان عودة الملكية البوربونية إلى الحكم (La Restauration) وبين البورجوازية المهيمنة والطبقة الكادحة في نهاية القرن التاسع عشر إلخ. . . لذلك، يجب انجاز دراسات عينية، في كل حقبة، تستهدف تحديد الوضع الشامل، وضمنه وضع الفئة الملهمة لكل رواية هامة. وداخل هذه الفئة، يمكن، في آن واحد، استجلاء الايديولوجيات المطابقة للفئات الاجتماعية الأخرى (فبيئة ستاندال مثلاً تتضمن نماذج بشرية تعكس كل متغيرات الايديولوجيا الليبرالية البورجوازية والبورجوازية الصغيرة)، وكذا الطريقة المتميزة التي تعبر بها هذه الفئات عن مشاكلها الخاصة (مثل احتجاجها، في نفس بيئة ستاندال، ضد التسويق الحديث المهد للجريدة والكتاب، والوعي النقدي الذاتي للكاتب «بائعاً للكتب». . .).

إن هذه المظاهر تختلف من كاتب إلى آخر: فنسبة الاندماج الاجتماعي تتفاوت بين بلزاك وستاندال ولا تشترك بيئاتها سوى في ملامح بسيطة وهي على مستوى آخر، تختلف من حقبة إلى أخرى: فقد تغيرت الوضعية الاجتماعية للمثقفين تغيراً كاملاً بين حقبة بلزاك وستاندال وحقبة الكتاب الطبيعيين. ثم أن تكاثر الشبان المثقفين، خريجي التعليم الثانوي لا يحترفون سوى وظائف ثانوية، بحيث يحكم عليهم بأن يجاوروا البروليتاريا مجاورة مهددة ـ إن تكاثرهم يتعارض مع تلك الحياة الحماسية، الحافلة بالطموحات وامكانيات الفعالية والأوهام والخيبات القوية، التي هيأها النمو، في 1830، لـ «القدرات» المتخرجة من المعاهد الخاصة القليلة ومن كبريات المدارس الأولى. لذلك، فإن من شأن دراسة هذه التحولات أن تحدد تطور الجنس الروائي في سياقه الاجتماعي، وأن تؤكد أو تعدل فرضية كون الرواية تعبيراً نوعياً عن المثقفين.

ولعل الأشكال الجديدة للرواية تقدم مجالاً خصباً للأبحاث، وذلك بفضل ما تراكم اليوم من معطيات علم الاجتماع التجريبي، إلا أنه مجال لم يتم بعد استغلاله. فقد يساعد تعريف *E. S. Sanguinetti* للطليعة، باعتبارها محاولة للافلات من ظروف الصناعة الثقافية الحديثة ـ وهي محاولة ما تزال مؤقتة وغير

مجدية ـ قد يساعد على موضعة الرواية الجديدة بجانب التظاهرات المثيرة للرسم والمسرح، وعلى فهمها فهماً نقدياً: ألا يمثل سعي العمل الأدبي إلى أن يوجد في حد ذاته، وكذلك وعيه باخفاقه، الشكل الحديث للبحث الروائي؟

كما يمكن، في مجال آخر، التساؤل حول ظاهرة مثيرة في الخمسينات، وهي تواجد سلسلتين خاصتين بالروايات الجديدة وبأهم المطبوعات المناهضة للاستعمار، لدى مؤسسة للنشر ذات وعي وذات اختصاص محدد هي دار Minuit. فقد كانت منشورات هذه الدار، المحظورة رسمياً، تتداول صراحة بين أوساط معزولة من المثقفين، فيما كانت الطبقات الاجتماعية الأخرى في لا مبالاة شاملة، والحكومات لا تراقب فعلاً سوى وسائل الاعلام التي قلما كانت تقدم مواقف المعارضة المتذبذبة. لقد استطاع هذا العجز الجذري، وهذه الحرية الوهمية لفئة قليلة، لكن أساسية، من المثقفين، أن يشكلا أرضية ملائمة لآخر تظاهرة كبرى عرفتها المفارقة الروائية، آخرها زمنياً باعتبار تاريخ كتابة هذا النص.

الهوامش

---

(1) راجع Genevieve Mouillaud: «سوسيولوجية روايات ستاندال» في *« Revue Internationale des Sciences Sociales »* ابريل 1968.

(2) «مدخل للدراسة بنيوية لروايات مالرو» في *« Pour une sociologie du roman »*.

(3) نفس المرجع.

(4) نفس المرجع.

(5) يحال إلى مقالات أخرى، أو إلى *« Histoire et conscience de classe »* الترجمة الفرنسية، منشورات Minuit.

(6) نفس المرجع.

مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته
في نظرية الأدب

ر. هيندلس
ترجمة: ع. بنعبد العالي

عندما كان (و . ديلتي) يحاول في مؤلف يدل عنوانه على مشروع صاحبه[1]، اثبات الخصوصية الابستملوجية للعلوم الإنسانية، مستبعداً ميل الوضعية إلى معاملة هذه العلوم مثل الدراسات الفزيائية الكيميائية، أوضح مفهوم النظرة إلى العالم، وقد خصه فيما بعد بمؤلف هام[2]. والحدود المرسومة لمقالنا هذا، تمنعنا من أن نناقش، على غراره، «مسألة الأساس الفلسفي للعلوم الإنسانية»[3]، بالإضافة إلى أن ذلك يخرج عن حدود اهتمامنا. وهناك مفكرون أكفاء مثل (ياسبرز)[4] ولوكاش ولوسيان غولدمان الفوا كتباً هامة حول هذا الموضوع أصبحت الآن عمدة في هذا المضمار. ونحن نرمي هنا مرمى متواضعاً باقتراح مساهمة حول هذا المفهوم الذي ابرز (ديلتي) أهميته، فهو يعتقد أن اللجوء إلى مفهوم النظرة إلى العالم من شأنه وحده أن يسمح «بتقصي الإنسان للواقع»[5] وتفسير التاريخ والمجتمع من حيث أنهما خطابان يحاول الباحث أن يجعلهما شفافين[6]. باستعمال هذا المفهوم سنتمكن من الكشف عن القواعد التي تخضع لها الإنتاجات البشرية واستظهار معناها الذي لا بد وأن يكون مختفياً[7]. إن مفهوم النظرة إلى العالم يكشف عن وحدات داخل مجموعة ومن ثمة فهو يثبت وحدتها وتميزها.

وفي كتاب «مدخل إلى دراسة العلوم الإنسانية» يوضح ديلتي هذا المفهوم في معرض حديثه عن الأدب بشيء من التفصيل[8]. وهو يعتبر أن الأدب هو الموقع الجدلي الذي تلتقي عنده عبقرية الفرد بروح الشعب، غير أنه لكي يثبت انسجام

هذا الكل يستعين بمقولة الحياة التي تسمح بانطباق الجزئي والفردي على الكلي والمجتمعي. ذلك أن الأساس الذي تقوم عليه النظرية السيكوسوسيولوجية عند ديلتي (كما هو الشأن عند تين) يظل هو الفرد «الفرداني» الذي يتمتع بتفرد واستقلال ذاتي. صحيح أن مقولة الحياة هذه تضفي على موقف ديلتي طابعاً مثالياً، وهي توافق، من هذه الناحية مفهوم الشعب الذي تنبني عليه نزعته التاريخية. ومع ذلك فإننا نرى أنه سبق إلى إدراك مفهوم الانسجام الذي سيستعمله (لوسيان غولدمان) كي يثبت بدوره امكانية قيام «علاقة تربط الأدب بالمجتمع»[9] غير أن (ديلتي) يلح من جهة أخرى على تناقض الموقف الذي يريد أن يقصي الأحكام الجمالية ويستعمل في نفس الوقت مفهوم النظرة إلى العالم.[10]. وهكذا فنحن نواجه الصعوبات الأساسية الثلاث التي يجر إليها استخدام هذا المفهوم: وأعني مسألة قيمته العلمية ثم صبغته الإجرائية وأخيراً اشكاليته الجمالية التي تبدو بالغة الأهمية خاصة عندما يتعلق الأمر بدراسة أعمال فنية وأدبية.

لا يشكل مفهوم النظرة إلى العالم عند ديلتي مفهوماً اجرائياً بل مكوناً فعالاً لما يعانيه الفرد ويعيشه. وبناء على ذلك فهو يبدو من اختصاص علم النفس: إن كل كائن يرد على ما يتولد عن موقفه في المجتمع من مشاكل بواسطة نموذج يبنيه بشكل تدريجي[11]. وحينئذ لا يبدو التحديد المجتمعي إلا عاملاً ثانوياً يضفي صبغة الوحدة على تنوع النظرات كما هي عند الأفراد. أما (كارل مانهايم) فهو يحدد المفهوم من خلال منظور ابستمولوجي أكثر وضوحاً، وهو يوافق عنده المفهوم الكلي للايديولوجيا. وهكذا فالايديولوجيا بما هي كذلك تتخذ بعداً ضيقاً. ومن ثمة يقصد مانهايم إلى التفريق بين النظرة إلى العالم والايديولوجيا فيوضح بذلك الالتباسات التي تقع فيها الماركسية حيث تتخذ نظرية الايديولوجيا ـ التي تعمل اليوم مدرسة التوسير على اغنائها ـ معاني متعددة. أما عند (ماكس فيبر) فالنموذج الذهني، الذي يشترك مع النظرة إلى العالم في نقاط متعددة، هو نموذج «نواجهه بالواقع كي نقيس مدى ابتعاده عنه»[12] ونقيمه انطلاقاً من بعض العناصر التي نستقيها من الواقع ولكن ننتقيها بدلالة السؤال الذي يطرحه الباحث. إن المفكرين الثلاثة الذين أشرنا إليهم هنا يستعملون مفهوم النظرة والنموذج (أو المقولة) بمعاني مختلفة. ولكن معيار المعقولية الذي تقوم عليه منهجيتهم هو إثبات الكلية بمعناها الهيجلي. إن النظرة إلى العالم، سواء حددناها على أنها نموذج نفسي

أو تمثل كلي جماعي، أو نموذج اجرائي تفترض دوماً وحسب أشكال متنوعة ضرورة تفسير سلوك الإنسان وانتاجاته باستخدام مفهوم الكلية *Totalité*، ونحن نجد تلك الضرورة نفسها في مختلف الدراسات التي قد تلجأ إلى استخدام مفهوم النظرة إلى العالم مثل علم النفس الجماعي (نشير هنا إلى أعمال كاردينر وميكيل دوفرن حول «الشخصية الأساس»)، والانتربولوجيا والتاريخ (كما يمارسه اتباع لوسيان فيبفر) وعلم الجمال (ب. ابراهام. ور. باستيد) الخ. ففي كل من هذه الحالات يتعلق الأمر باللجوء إلى فكرة (منظمة باستطاعتها القضاء على التعارضات الظاهرية مثل الفرد والمجتمع، الصورة والدلالة، السلوك والابداع الخيالي الخ). ومن منظورنا نحن يتعلق الأمر بالبحث عن منهج لدراسة الأدب بحيث لا تستبعد أحكام القيمة كما لو كانت بالضرورة أحكاماً «لا علمية».

ذلك أن ما يحول دون اقامة نظرية في الأدب هو بالضبط مسألة حكم القيمة الجمالي[14] وفيما يتعلق بالنظرية الماركسية كان لجوء (لوسيان غولدمان)، على غرار لوكاش، إلى استخدام مفهوم النظرة إلى العالم (وهو مفهوم مثالي أصلاً[15])وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس. غير أن ذلك يثير بعض المفارقات ما دام مفهوم النظرة إلى العالم كما يستخدمه غولدمان لم يجيء من علم الجمال وإنما من سوسيولوجيا المعرفة. ومن هنا خطر انفلات الموضوع الذي نريد الاهتمام به وأعني الأدب في خصوصيته الواضحة والمتمنعة في نفس الوقت[16]. علينا إذن أن نقدم طريقة دراسة هذا المفهوم بحيث ندخل في حسابنا اللحظة الذاتية للابداع الجماعي من حيث أنها لحظة ضرورية في عملية الانتاج الخيالي.

لن نتعرض هنا للمشكلة التي يطرحها تحديد مفهوم النظرة إلى العالم في علاقته بمفهوم الايديولوجيا (هذا المفهوم الذي غالباً ما يؤخذ كمرادف له)، فقد طرقنا هذا الجانب من الأشكال في غير هذا المكان، وفي معرض حديثنا عن (لوسيان غولدمان)،[18]. ولنكتف بالقول بأننا نتبنى التمييز[19] الذي يجعل المفهومين يتقابلان بشكل جدلي، فأخذ الايديولوجيا على أنها تعبير عن مصالح معينة «محددة» لمجموعة ما، والنظرة إلى العالم على أنها تعبير بنيوي وظيفي عن المكانة النسبية التي تحتلها جماعة داخل جماعة أوسع منها[20]. إن ما سنفحص عنه هنا هو الآلية النظرية التي يفترضها اللجوء إلى هذا المفهوم. يتعلق الأمر إذن

بفحص هذا اللجوء وتحليله إلى عناصره لتبين المفاهيم التي يفترضها/ويفرضها على الأدب والابداع. ويظهر لنا هـذا المسعى ذا أهمية كبـرى خصوصـاً إذا علمنا أن القواميس والموسوعات المختصة تشكو من شيء من الفقر فيما يتعلق بميدان نظرية سوسيولوجية في الآداب[21].

إن محاولة تحديد عنصر دال شامل نرد إليـه الموضـوع المدروس تعني حصـره داخل حدود لا تتجاوز. وتلك هي حدود ما ينطوي عليه من معنى[22]. بناء على ذلك فإن أي استعمـال لعبارة النـظرة إلى العالم تعني نـوعاً من «تضييق المجـال» وتحديداً للقراءة والفهم. أي كل ما يمكن أن يشكل افقاراً نسبياً للموضـوع. فعلى كـل سـوسيـولـوجيـا في الآداب أن تعتـرف، كمبـدأ سبق، بـأنها تحـدث بعض «الاتلافات» لما قد يكون جواهر ثمينة. وبناء على هـذا فإننـا لا نؤمن بقيام تـأويل مطلق «جامع» لأي عمل أدبي[23]. بيد أن كل نظرية تفترض بالطبع أن عقلانيتها أكثر دقة وسعة وخصوصية من أية نظرية أخـرى. وهذا بـالضبط هو مـا يكون من اللازم اثباته كل مرة لا عن طريق الممارسة فحسـب وإنما بواسطة التأمل النظري.
إن مفهوم النظرة إلى العالم يحتل مكانة هامة داخل الجدال حول ما يمكن للدراسات الأدبية أن تتخذه من صبغة علمية. فلكي نبرر ادخالنا لموضوع ضمن نظرة ما عن العالم لتفسيره ينبغي أن تكون هذه النظرة حاضرة في هذا المـوضوع ذاتـه. وبهذا المعنى فإن القراءة السوسيولوجية ينبغي أن تكون اعادة كشف قائمة على التصورات والمفاهيم. وفيما يتعلق بموضوعنا، وأعني العمل الأدبي، فإنه يشكـل انتاجـاً لفرد معين يمكن أن يدرك عن طريق التجربة. فمن اللازم إذن أن نسلم بأن استعمال المفهوم الذي ندرسه هنا يقتضي اللجوء إلى نظرية سوسيولـوجية عن الفـرد وإلا فسنقع ضحية التناقض المعهود، «كيف يمكن للمبدع الذي يتميز بكونه عبقرية فذة [. . .] كيف يمكنه أن يكون موضع دراسة سوسيولوجية ترد ابـداعه إلى عـوامل كلية عامة ضرورية؟»[24] ولكن ما يمثل أمامنا بالفعل هو الموضوع لا النـظرة إلى العـالم. أما هـذه فتختفي وراءه في ذات الوقت الـذي تحدد بنيتـه، بحيث يكون الموضوع تعبيراً عنها أو بالأحرى تجسيداً صورياً لها. هذا بالإضافة إلى أن النظرة لا تحتـل كلها المكـان الخيالي للعمـل الأدبي. إذ أن ما يعـطي لذلـك العمـل شكله ومضمونه هو بنية دالة أكثر تحديداً ومحدودية[25]. ومن هنا جاء الاعتقاد بأن كـل ابداع أو سلوك ينطوي على بعد ضمني بالضرورة. وهذا البعد لا يظهر إلا بعـد

البحث عن إماراته وتقصيها. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه لحظة التفهم. بيد أن هذا التفهم لا يتخذ تحديده الفعلي ومعناه إلا بعد أن يدخل ضمن نظرة كلية للعالم تستطيع أن تفسره أي أن تبرز قيمته الوظيفية بالنسبة لجماعة بشرية.

إلا أن تبرير حضور النظرة إلى العالم في الموضوع المدروس وغيابها عنه يتطلب إقامة علاقة معقولة بين النظرة والكلية من جهة، ثم بين النظرة وبنية الموضوع من جهة أخرى. وهذا الشرط يفترض بدوره أن النظرة الى العالم هي بالقوة، أساس مختلف الموضوعات التي يربطها بها البحث السوسيولوجي. وهنا يطرح مشكل الانتقال من النظرة إلى تعبيرها البنيوي في الموضوع المدروس. وفي هذا الاطار قيل عن (ديلتي) إنه اقترح بهذا الصدد مقولة الحياة. غير أن أعمال لوسيان غولدمان وايضاً أطروحات بياجي حول النمو العقلي عند الطفل، تحثنا على تبني الفرضية التي تقول بوجود تناسق أو بالأحرى بإيجاد تناسق بين مختلف الممارسات البشرية. ذلك التناسق الذي نلفيه سواء على مستوى السلوك أو التصور او التخيل[27]، وحينئذ سنجد أنفسنا أمام مجموعة معقدة من المفاهيم تتمتع كلها بصلاحية عامة في العلوم الإنسانية وهذه المفاهيم هي تحديد المقولات الجماعية للفرد، ورسم بنية سلوكه، والطابع الضمني لدلالات هذا السلوك، ثم ميله الى التوازن والتناسق.

إذا ما حاولنا أن نقوم بفحص موضوعي لمفهوم النظرة إلى العالم دون أن نضيف إليه شيئاً من عندنا، فإننا سنلحظ أنه يلزمنا التسليم ببعض المفاهيم إن نحن أردنا الرجوع أليه. فمن البدهي أن استعماله يفترض أولاً الاعتراف بالدور الفعال للتحديد المجتمعي للممارسات البشرية[28]. وهذا التحديد يطرح بدوره اشكالاً ما أن نعترف به ونسلم بوجوده. غير أن التسليم بصلاحية مفهوم النظرة إلى العالم يفرض علينا فهم هذا التحديد كعملية متواصلة الحركة، الأمر الذي يتطلب الغاء وجود «الميادين المتميزة» و «الانطلوجيات الخاصة» (شأن ميدان الآداب في التراث المثالي). لذا فإن كون (مانهايم) يعتبر النظرة إلى العالم كما لو كانت نوعاً من الطوباوية الشاملة وليست تعبيراً وظيفياً عن مجموعة بشرية يجعله يقترح وجود ترابط بسيط بين الأطراف المجتمعية والخيالية والتصورية. وبالمثل فإن غولدمان يتخلى عن مفهوم النظرة إلى العالم ليلجأ إلى مفهوم التشيؤ عندما يريد دراسة الرواية الحديثة فيرى بدوره أن ما يربط الثقافة والمجتمع هو مجرد علاقة

توافق[29] والمفهوم الأساسي الثاني الذي يفترضه استخدام مفهوم النظرة إلى العالم هو مفهوم اللاشعور. إن هذا المفهوم الذي كان (ديلتي) قد أعطاه صياغته يشكل الأرضية التي تقوم عليها كل سوسيولوجيا للثقافة أو الفن أو المعرفة. ونحن نجد هذا عند كل السوسيولوجيين ابتداء من ماركس حتى ماكس فيبر مروراً بغولدمان وفرانكاستيل يقول اندري أكون بهذا الصدد: «إن الذوات الاجتماعية لا تدرك ـ ولا يمكنها الا تدرك ـ معنى ما تقوم به»[30]. وأخيراً فإن المفهوم الأساسي الثالث الذي يفترضه مفهوم النظرة إلى العالم ويقتضيه هو كون أفق المقولات والمفاهيم محدوداً لا يمكن خرقه. ونحن نجد حدساً لهذا الأمر منذ الفيلسوف (غاساندي) الذي كان يتحدث بهذا الصدد عما يسميه «نمطاً عقلياً» ونجد ذات الفكرة في الأطروحات الماركسية حول الوعي الممكن كما تحدث عنه لوكاش في كتابه التاريخ والوعي الطبقي[31].

إن النظرية السوسيولوجية للابداع الأدبي، إذ تلجأ إلى التفسير الكلي عن طريق مفهوم النظرة إلى العالم، تحاول أن تتخلص من اللامبالاة بالعنصر الجمالي، تلك اللامبالاة التي نجدها بدرجات متفاوتة عند مختلف التيارات الشكلانية أو البنيوية المعاصرة[32]، غير أن هذا الأمر يطرح عدة مسائل. وهي تتعلق أساساً بالمنهجية التي يفترضها استخدام مفهوم النظرة إلى العالم. وسنكتفي هنا بذكر ثلاث منها. فهناك أولاً مشكل ابستمولوجي يطرح على الفكر الجدلي: «أن الأجزاء لا تفهم إلا داخل الكل وكل تفسير جزئي يفترض معرفة الكلية»، والحال أن هذا الموقف النظري لا يثبت أمام الممارسة، اللهم إن شئنا أن نسقط في الدوغماتية. بناء على هذا فمن اللائق أن ندخل ضمن نظرية النظرة إلى العالم مفهوم النموذج الاستطلاعي (وهو يقترب من النموذج كما يحدده فيبر) كعنصر تفرضه مرحلة من البحث. وهكذا سينظر إلى كل موضوع داخل منظور تطلعي سيسمح إما بتجاوزه أو بتحويله داخل منظومة لا تنبني، هي بدورها، إلا بعملية الانتقاء هذه. يمثل هذا النموذج، على نحو التقريب، رسماً افتراضياً للعمل الأدبي من حيث أنه منظومة يفترض عملها شبكة من الدلالات المتعددة التي تبدو غير متجانسة لأول وهلة. ومهمته هو أن يعيد تنظيم العلاقات التي تربط المفاهيم التي نستقيها من الموضوع المدروس والقضاء على الانحرافات والتعارضات

والانفصالات. وفيما بعد تمدنا النظرة إلى العالم بما يسمح بتوحيد الموضوع وادراك الروابط بين أجزائه فلا يتخذ معناه الكامل إلا في هذه المرحلة، وأن أحد شروط اللجوء إلى هذه النظرة أو تلك يقوم بالضبط في قدرتها على توحيد مختلف العناصر التي يقدمها النموذج الاستطلاعي والترتيب فيما بينها.

أما المسألة الثانية التي لن نعرض لها هنا إلا بشيء من الاقتضاب فتتعلق بالإشكالية الجمالية التي تطبع كل سوسيولوجيا جدلية للفن (وللأدب خاصة). لقد سبق أن أشرنا إلى المكانة التي يحتلها في نظرنا مفهوم التناسق والانسجام في عملية التحليل العقلاني الذي يسمح بالانتقال من النظرة إلى الموضوع. والحال أن التناسق، بما هو مفهوم، لا بد وأن «يستخرج» من الممارسة ذاتها، وفيما يخصنا هنا، من ممارسة الابداع الأدبي. ولكن بما أن «درجة الانسجام» تشكل أيضاً حكم قيمة (يكون نفعياً فيما يتعلق بالسلوك، منطقياً فيما يتعلق بالمفاهيم، جمالياً فيما يتعلق بالعمل الفني إلخ. . .) فيبدو أن هناك نوعاً من «الدور المنطقي» وأن كلامنا يحصل حاصلاً. وبالرغم من ذلك، فإن هذا الاعتراض يمكن أن يزول. ففيما يتعلق بالأدب على سبيل المثال، إذا كان كل عمل «منسجم» يمت إلى الكلية فهو ينطوي بالضرورة على امكانية تجاوز للحتمية الطبقية، ويعبر من ثمة عن مسائل جوهرية تلزم الحدود الممكنة للعصر والمجتمع المفترضين. والحال أن ما يفرزه كل مجتمع من نظرات إلى العالم[33] وما ينتجه من أعمال عظمى محدود في عدده نسبياً. وحينئذ فإن الانسجام يعمل كآلية تحدد القيام الصوري لتلك النظرات في تلك الأعمال.

ونود في الختام أن نشير إلى مشكل ثالث يطرحه استخدام مفهوم النظرة إلى العالم والأمر يتعلق باللحظة الذاتية. لا ينبغي أن نخلط بين النظرة القائمة في العمل الأدبي في صورة بنية دالة وبين ما يخلقه ذلك العمل من وهم، واقعي أو مرجعي، كما يلزم تمييزها عن الخيال (الحكائي أو الدرامي أو الشعري)، إن النظرة ربط لا شعوري بين العلاقات المجتمعية الفعلية من حيث أنها عامل محدد أساسي للابداع. وأن الحديث عن الربط يفترض تدخل «لحظة ذاتية» في عملية التحديد الاجتماعي للعمل الأد بي. وهنا يظهر من جديد مفهوم التناسق. فهو لا يتحقق إلا بالتخلي في ذات الوقت عن القول بعدم خضوع الوعي للضرورة وبوجود ذاتية

تعطى لنفسها مباشرة. وهذا التخلي يعني أساساً استخدام الجهاز النفسي والليبيدو بكيفية انتقادية، وهذا الاستخدام يعني التفكير في الكلي، بما تسمح به الشروط الموضوعية من نسبية وبالتالي فهو يعني اللجوء إلى مفهوم النظرة إلى العالم. وما من شك أنه عند هذه المرحلة تبرز العلاقات التي تربط سيكولوجيا الشخصية والابداع الخيالي بسوسيولوجيا الآداب، ولا حاجة إلى القول أن الخوض في هذه النقطة سيبعدنا عن مجال اهتمامنا هنا.

حقاً إن هناك مشاكل متعددة تطرحها نظرية النظرة إلى العالم مثل معرفة علاقات النظرة بالطبقة الاجتماعية، وتحديد العلاقات بين مختلف النظرات المتواجدة في وقت واحد، ثم مشكلة الخيال والسلوك إلخ. إلا أننا اقتصرنا عمداً على رسم الخطوط العامة للإشكال المطروح. ويظل البحث في المسألة ومناقشتها مفتوحاً قابلاً للاغناء.

الهوامش

(1) مدخل لدراسة العلوم الانسانية، حول الاساس الذي يمكن ان نقيم عليه دراسة المجتمع والتاريخ، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية 1942.

(2) نظرية النظرات الى العالم، حول فلسفة الفلسفة. باريس. المنشورات الجامعية الفرنسية 1946.

(3) و، ديلتي، مدخل . . . المرجع السابق الذكر. التمهيد ص 1

(4) راجع علم النفس المرضي.

(6) و. ديلتي، مدخل نفس المرجع. ص 460

(6) نفس المرجع ص 530 وما يليها.

(7) راجع كتاب زوكلي بالألمانية ديلتي والتأويل. 1975). وحول التأويل كنموذج للعلم، راجع لادير مقالة علوم في الانسكلوبيديا ونيفير ساليس، وايضا ج. روبير «خصوصية العلوم الانسانية» رشيف دوفيلوسوفي 39 .1976 ص ص 43—65

(8) و. ديلتي. نفسه ص 114

(9) حسب تعبير بوازيس في مقالته «نظرية بنيات الأعمال: مشاكل دراسة الأنظمة العلمية في السوسيولوجيا» الأدبي والمجتمعي تحت إشراف ر. ايسكار بيت. باريس فلاماريون 1970

(10) و. ديلتي. نفسه ص .116

(11) راجع مقالتنا «النظرة الى العالم والتشيؤ: حول سوسيولوجيا الأدب عند ل. غولدمان» مجلة معهد السوسيولوجيا 4—1974 ص ص 593—617

(12) راجع مقالتنا المذكورة في هامش 2.

(13) فييمبرغ: ماكس فيبر و ج. لوكاش المجلة الدولية للفلسفة 106 - 1973.

(14) يميز دوفرين بهذا الصدد حكم الذوق عن حكم القيمة. غير ان هذا التمييز يفترض تعارضا لا نقبله بين الصورة والدلالة. انظر بهذا الصدد م. دوفرين فينمنولوجيا التجربة الجمالية باريس. المنشورات الجامعية الفرنسية 1953. الجزء الأول صفحة 24.

(15) انظر بهذا الصدد الخطاطة التاريخية لهذا المفهوم التي كتبها ج. دوفينيو في مجلة معهد السوسيولوجيا. 3—1973

(16) راجع ر. هيندلس. «خصوصية العمل الأدبي ومفهوم الكلية» مجلة اللغات الحية. ستظهر قريبا.

(17) ما دام المؤلف لا يتدخل انطلاقا من لا شيء فهناك مستويات تنطق من خلاله مثل الجماعة والطبقة والمجتمع والايديولوجيا. (ج. دوبوا «نظرية القراءة ومفهوم قابلية القراءة» . مجلة اللغات الحية. 12—1952

(18) راجع مقالنا المذكور في هامش 11.

(19) راجع بهذا الصدد (أ. غيران): «وجهة النظر الاجتماعية ومسألة المعنى». الدفاتر العالمية للسوسيولوجيا. 58. يناير - يونيو 1958

(20) راجع هامش 11

(21) وهذه بعض الأمثلة: يحتوي القاموس الانجليزي للعلوم الاجتماعية على مفهوم النظرة الى

العالم. لندن نافيستوك. طبعة 1964. وهذا هو الشأن بالنسبة لموسوعة العلوم الاجتماعية. ن. ي. ماك ميلان. 1951. وكذا فيما يتعلق بكتاب المصطلح السوسيولوجي بالالمانية. شتوتغارت 1969. وبالمثل في كتاب المصطلح السوسيولوجي الصادر بفوتنغن 1961 والمقال كتبه فيه ج. وورموسر لايورد غولدمان ضمن مراجعه. ولا يطرق المفهوم الا في المقالة المخصصة لمانهايم. وهذا هو شأن الموسوعة الدولية للعلوم الاجتماعية. اما القاموس الفرنسي المصطلح التطبيقي للعلوم الاجتماعية. باريس 1966 فهو يشير الى اللفظ على «انه جاء من الفلسفة الالمانية» وانه يدل «على تمثل عالم للعالم». واخيراً فإن القاموس الفرنسي العام للعلوم الانسانية (باريس 1975) هو الذي يضع المصطلح ضمن «علم الأدب». وهو يحيل الى غولدمان. ويعطي تعريفاً موسعاً للمفهوم وان كان لا يخلو من نقائص.

(22) فيما يتعلق بمفهوم «الوعي الممكن» انظر المقالة المذكورة في هامش 13.

(23) راجع بهذا الصدد ر. مورتيي «وظيفة الروابط التاريخية وحدودها في تفسير العلم الأدبي». المجلة البلجيكية لفقه اللغة والتاريخ ـ 1976 الجزء 1.

(24) د. ويسمان: علم الجمال. باريس. المنشورات الجامعية الفرنسية 1971. ص 95.

(25) راجع مقالنا «تأملات حول مفهوم التناسق في نظرية ل. غولدمان». «مجلة جامعة بروكسل». 1974. العددان 1 و2 ص ص 3—23.

(26) حول مفهومي التفهم والتفسير راجع ياسبرس وغولدمان وادورنو.

(27) راجع أعمال ل. غولدمان.

(28) مقالة ز. باومان «دراسة للنظرية الماركسية حول المجتمع» الانسان والمجتمع يناير ـ فبراير ـ مارس 1970.

(29) هامش 11.

(3) أ. اكون: مقالة «سوسيولوجيا» في موسوعة ماكس فيبر الجزء 12.

(31) باريس. نشر مينوى 1960.

(32) هامش 16.

(33) ر. باستيد: « دفاعاً عن تعاضد التحليل النفسي وعلم الاجتماع ».

قراءة سياسية للرواية: «الغيرة»

ترجمة وعرض: ابراهيم الخطيب

صـدر كتاب جـاك لينهارت *Jecques Leenhardt* «قـراءة سـياسيـة للرواية: الغيرة» منذ عشر سنوات تقريباً (1)(1973)، ومـع ذلك لم يقـع الاهتمام بـه رغم اهتمام النقد الأدبي في العالم العربي بسوسيولوجيا الأدب. وربما كان السبب، في ذلك، راجعاً إلى أن النص الذي يحلله الكتاب (رواية «الغيرة» لآلان روب غرييه) لم يترجم بعد إلى العربية.

ومن المعروف أن جاك لينهارت هو أحد تلامذة لوسيـان غولـدمان، غـير أن تلمذته له لم تمنعه من القيام بنقده: فصرامة التحليـل (الغولدماني) للتنـاظر بين بنية الشكل الروائي وبنية المجتمع الأوروبي المنتج من أجل السوق قد حجبت عن هذا الأخير اعتبار «الكتابة» مفهوماً جوهرياً من مفـاهيم الـوسيـولوجيـا الأدبية، ونتيجة لذلك، اعتبر غولدمان «وصف الأشياء»، في (الرواية الجديدة) الفـرنسية نتيجة تحول اجتماعي («تميمية السـلعة») وليس، أيضاً، نتيجـة تحول أدبي يـطرح مشكل الكتابة الروائية التقليدية ويعمل على قطع صلته بها. في هذا الصدد يمكن اعتبار كتاب (لينهارت) تدعيماً لمنهج غولدمان)، وفي نفس الوقت مسـاهمة في تطويره ونقد مفاهيمه.

لقد اقتصر عملنا على عرض محتوى الكتـاب بنوع من التفصيـل. ويجب أن نقول بأننا كثيراً ما كنا نترجم لصعوبة التلخيص، والواقع أن أسلوب (لينهارت) يتوفر على دقة بالغة، كما أن تحليله يقوم على عرض منهجي ذي تسلسـل صارم.

وهو تحليل يشبه المثلث المقلوب: قاعدته مفهوم «الرؤية للعالم»، وقمته أوضاع التشخيص كما نقدمها «الكتابة» ولهذا السبب سيجد القارىء نفسه أمام صعوبات متزايدة كلما تقدم في القراءة.

يبدأ (لينهارت) تحليله بوصف الوضعية الراهنة لمجال بحثه، حيث يلاحظ أن النظرية السوسيولوجية للأدب قد أصبحت تقدم اليوم وجهاً متفردفا. فمن جهة صاغت، صحبة (غولدمان)، أداة تحليل للنصوص عميقة الديالكتيكية، حيث تتصل البنيات والدلالات الأدبية، والبنيات الايديولوجية والاجتماعية في علاقة دالة، ومن جهة أخرى، نجد أن حالة Statut الأدب، ذاته، كممارسة نصية وايديولوجية، نوعية، تستهوي الدارسين دون أن يتمكن أحد ـ في رأي (لينهارت) ـ من ادماجها في مجموع نظري منسجم. إن نقاشات ميتافيزيقية قد خيضت حول (الأدبية La Lttérarité)[2] دون أن يتم الانتباه إلى المسلمة الجوهرانية Essencialiste التي ينطوي عليها هذا المفهوم. فبدون تتبع (أدبية) لازمنية، يغدو من المستعجل اليوم أن نحدد، على هدى معايير أدبية، ما يعمل كـ «أدب» في كل لحظة من لحظات التاريخ، بمعنى شروط قبولية نمط من الانتاج النصي في النظام Ordre الأدبي. إن التعرف على هذه الشروط الأدبية لا يعفي ـ كما يلاحظ (لينهارت) ـ من عدم الانكباب على البنية السوسيولوجية للوسط المجهري Micro - milieu الذي يقوم بانتاج وتكريس النصوص. ولذلك يعمد الكاتب إلى الالحاح على الواجب الأول من اقامة الصلة بين النظام الاجتماعي والنظام الأدبي: «إن الطبقة الحاكمة، باعتبارها منظماً للقطاع الثقافي، تفرض نظاماً ايديولوجياً للخطاب، وتؤسس كل شرعية أدبية. إن كل نظام أدبي يتضمن، ضمنياً أو تصريحياً، تعريفاً لما هو أدبي» (ص 11).

نقد (غولدمان)

لقد اقترح (غولدمان) في (نحو علم اجتماع للرواية)[3] الفرضية الأولى حول نمو نوع أدبي ذي أهمية خاصة هو الرواية. وتقوم هذه الفرضية على الربط بين نمو الشكل الروائي ومراحل نمو الإيديولوجية البرجوازية والرأسمالية. إن ما فهمه (غولدمان) من الشكل، هنا، هو بنية العلاقات بين شخصيات الرواية وبين الكون أو العالم أو الله (أو أي مبدأ متعال مطلق). هكذا يمكن القول، مع

(غولدمان)، بأن المشكل الأساسي لسوسيولوجيا الرواية هو وضع علاقة دالة بين الرواية كشكل (الشكل الروائي) وبنية الوسط الاجتماعي، وبالضبط: الوسط الخاص بالمجتمع الفرداني الرأسمالي. إن الرواية كشكل تشخص «تناظراً صارماً» للعلاقات التي يقيمها الناس يومياً بالممتلكات والكائنات في المجتمع الرأسمالي المنتج من أجل السوق، بمعنى: العلاقات التي تكون فيها قيمة الانتاج موسطنة Médiatisé وبالتالي ضمنية، بقيمة التبادل. إن هذا التناظر يظهر في أشكال ثلاثة خلال الحقب الثلاث للرأسمالية والتي يعددها (غولدمان) على النحو التالي: الرأسمالية الفردانية، والاحتكارية، ورأسمالية التنظيم.

تلك كانت وضعية سوسيولوجيا الرواية عندما بدأ (لينهارت) بحثه. وفيما يتعلق بالرواية الجديدة، ينبغي ملاحظة أن (غولدمان) يضعها خلال الحقبة الثالثة حيث يتجلى «اختفاء متراوح الجذرية، للشخصية، يقابله تعزيز، ليس أقل أهمية، لاستقلالية الأشياء»[4]. إن اختفاء الشخصية في الروائية يشكل، على هذا النحو، «نظيراً صارماً» لاختفاء دور الفرد في وظافة المجتمع الرأسمالي القائم على التنظيم، بينما تزداد الأشياء أهمية، وذلك من خلال ظاهرة تميمية السلعة التي درسها ماركس. ذلك كان موقف (غولدمان) من الرواية الجديدة، ومن رواية (ألان روب غرييه) بصفة خاصة. إن أهمية وصف الأشياء في أعمال هذا الكاتب لا شك فيها، فهل يتعلق الأمر ـ كما اعتقد (غولدمان) ـ بواقع مستقل؟ يجيب (لينهارت) بالنفي، خصوصاً بالنسبة لرواية «الغيرة». فبعد انتقاد (روب غرييه) لطبيعة الراوي لدى (بلزاك) : الراوي الذي يتحرك في جميع الاتجاهات، ويرى الأشياء من مختلف جوانبها، يمكن القول بأن مشكل شكل الرواية الجديدة قائم هنا. إن أهمية الأشياء هي واقع مضمون، أما وضعية الراوي فهي واقع شكل. ولقد تبدلت هذه الوضعية تبدلاً جذرياً خلال القرن الأخير. فما أصبح موضع تساؤل، منذ (فلوبير)، هو وضعية الراوي كـ «شاهد على ما هو كوني»، وكآلة. لقد ارتبطت أزمة الكتابة بأزمة الوعي البرجوازي عشية 1948 عندما أخذ الأدب يتأسس كانعكاس للضمير التعس للمنطق البرجوازي، وهكذا غدت الكتابة خلقاً أو، كما يعبر (لوكاش) : «أن خلقية الروائي غدت المشكل الجمالي للأثر الأدبي».

لقد كان المعنى، في النظام الأدبي التقليدي البرجوازي، قائماً أمام الأبصار نظراً لأنه كان في ملكية من يكتب: هكذا كان المحكى recit وهو الشكل الخاص بهذا النمط من الحكي - يجري انطلاقاً من معنى حاضر بصفة مسبقة. لقد أبرز (ريكاردو) في مقاله عن «الوصف الخالق»[5]، عند تحليل النثر البلزاكي، الوظيفة القينية ancillaire للوصف بالنسبة للمعنى. فهذا الأخير سابق ويشكل وصفاً لا وظيفة له غير البرهنة. المعنى يسبق نظراً لأن الراوي يعرف العالم ويحلو له أن يقوله: إنه يسيطر عليه. فإذا ما هجنت هذه الكتابة بسهولة في الأطناب redondances فإن ذلك يكون، بالنسبة لها، علامة رفاهية. إن الكتابة تكون إذ ذاك آلة، تدور حول نفسها، مستأثرة بوظيفتها الأداتية في قول العالم، موسعة مشروعها الموسوعي، محتضنة كل شيء، عارفة بكل شيء. وعندما يأخذ هذا الاعتباط في إعطاء علامات غير ملتبسة عن القلق، وعندما يكف التوزيع الاجتماعي للعمل عن كونه واقعاً ليغدو مشكلة، فإن الكتابة كتلميح تتستر وراء الكتابة كعمل.

إلى حدود ذلك الوقت، كان الكاتب يشكل، هو واللغة، جسماً واحداً - وبالتالي هو الايديولوجية الخاصة بهذه اللغة. ومن الآن فصاعداً، فإن تباعداً قد شق بينهما. بل إن وظيفة الكاتب أصبحت تميل إلى جعل هذا التباعد موضوعاً لها. فبالعمل الذي يمارسه على اللغة، يربح الكاتب حق تحريف المجرى الايديولوجي، فيقيم نفسه كوعي خطابي شقي. إن البداهة قد تخلت عن اللغة مثلما تخلت عن وعي الكتاب، فإذا ظهرت بعض القيم «أصيلة» - فإنها لم تعد قابلة لأن تقال.

ويقتبس (لينهارت)، على مستوى اللغة، ما قاله (غولدمان) عن مشكل القيم في المجتمع المنتج من أجل السوق، فيلاحظ بأن العلاقة اليومية للناس باللغة عامة تعتمد على مسلمة أن السيرورة الخطابية تعبر عن المعنى بصفة موحدة، أي أنها تعتمد على قيمته الاستعمالية. هكذا تختفي أحادية اللغة. فالقدرة على الدلالة، وهي غاية الخطاب، قد أصبحت موسطنة بالكتابة التي ستغني أيضاً، وقبل كل شيء، الأدب ذاته. يقول (رولان بارت): «ولقد تطور الشكل الأدبي سلطة ثانية، مستقلة عن اقتصاده وعن تلميحه (...) فلم نعد نشعر بالأدب كحالة تداول

اجتماعية محظوظة، ولكن كلغة متماسكة، عميقة، مليئة بالأسرار، مغطاة ـ في نفس الوقت ـ كحلم وكتهديد»[6].

لدى انجاز ذلك، تجد سيرورة التبليغ نفسها وقد تغيرت. فبدلاً من أن تكون تلك السيرورة مباشرة، قائمة على سلطة الكلمات في خلق المعنى وحدها، فإنها تكتسب مفتاحاً أولياً لشفرتها على مستوى الكتابة. باختصار: إن مستوى الكتابة يجند الدلالة، وبارغامه الكاتب على أن يعني الأدب، يحول هذا الأخير إلى قيمة تبادل، بمعنى واسطة لسيرورة التبليغ. بطبيعة الحال ـ و (لينهارت)، هنا، إنما يقوم بشرح (غولدمان) ـ إن قيم الاستعمال (أي واقع تبليغ المعنى) تبقى موجودة، بل أنها لتسير، في نهاية المطاف، مجموع السيرورة الأدبية، غير أن فعلها يكتسي صفة ضمنية، تماماً مثل «القيم الأصيلة» في العالم الروائي.

لذلك نستطيع أن نفهم الأهمية الحاسمة التي اكتستها المناقشات حول الأدب، في فرنسا، فقد وجد نفسه في وضعية دلالة على التصدع بينها جعلت الخصيصة النظرية للخطاب الفلسفي هذا الخطاب أقل تلاؤماً مع وضعية ملتبسة. فإذا كانت الرواية تندد بالوعي البرجوازي كوعي شقي، فإنها لم تكن لتتجاوزه. إن شكل الرواية، والقصة، يتضمن في ذاته تنديداً بالمزيف Le Faux (أو بالأحرى: تنديداً بالزخرف الذي يبدو بواسطته عالم ما واقعاً) لكنه لا يفهم بدون هذا المزيف، نظراً لأنه ـ وراء هذا الزيف المندد به ـ يتجلى، رغم كل شيء نظام، يمكن أن يكون حزيناً ولكنه لن يكون أبداً متفككاً. إن القصة الروائية le recit romanesque هي الشكل النوعي، إذن، للحظة تاريخية يتساءل فيها النظام حول نفسه مع أنه، رغم ذلك، لا يزال سائداً. إن ما يسميه (لينهارت) قصة روائية، يدخل، عامة، في تعريف الرواية ذات البطل الاشكالي التي حللها (غولدمان): «شكل أدبي مرتبط، بدون شك، بالتاريخ وبتطور البرجوازية، ولكنه ليس التعبير عن وعي واقعي أو ممكن لهذه الطبقة»[7].

إن تاريخ الشكل الروائي يتطور على أصعدة متعددة. فإذا أمكن القول بأن الكتابة، منذ (فلوبير)، هي إحدى موضوعات الرواية، فإن بعض التغييرات العميقة ستمس من جديد هذه الأخيرة. إننا نلمس هنا أمارات الرواية الجديدة. وبالفعل، فالكتابة المعاصرة تضاعف نوعاً ما فعل الأدب و ـ كما يقول (رولان

بـارت) ـ «تزخـرفه بقيمـة أجنبية عن نيتـه (. . .) وتقيم فوق محتـوى الكلمـات علامات مرئية تحمل في ذاتهـا تاريخاً وتعريضـاً Compromission[8]. هكـذا تستـأثر الكتـابة لنفسهـا بجزء من الـدلالـة ولكن مؤقتـاً فقط: في الحقيقـة، أنها توسطنها. غير أن بنية المحتوى لا تكون أقل أهمية. وعلى هذا الصعيد نلتقي بمشكل العالم الذي يؤلفه الأثر الأدبي، وكذا بمشكل الرؤية للعالم la vision du monde.لقد فرق (غولدمان)، منذ حقبة البـطل الاشكالي، بـين قطعـين كبيرين. أمـا القطع الأول فيشـاهد ظهـور شكل روائي (شكـل المحتوى) حيث تتـرك مقولـه السيرة الفردية المجـال لانحلال الشخصيـة الذي تعتبـر أعمال (جـويس) و (كافكـا) و (ميزيل *Musil*) أمثلة نابهة عليه. ويلاحظ، في الأدب الفرنسي، تأخيراً في ظهور هـذه الظاهـرة التي كانت مـع ذلك محسـوسة في روايـة «Tropismes» (1939) لـ (نـاتالي سـاروت). ويتدخـل القطع الثـاني في وقت تتلاشى فيـه هذه الـدعـائم الخارجية للبرجوازية الفردانية، وحيث يحتل مكـانه، خـلال الخمسينات، الجيـل الرابع من الروايات التي يظهر فيها البطل كـأثر من آثـار البنية، مختفيـاً باعتبـاره بـطلاً. وهـو مـا عبـر عنـه (لينهـارت) بـواسـطة مفهـوم الانـزيـاح عن المـركـز Décentrement ويلخص (غولدمان) هذه الوضعية قائلاً: إنه «عالم أشياء مستقل، له بنيته الخاصة وقوانينه الخاصة، والذي يتمكن الواقع الإنساني عبره، فقط، من التعبير عن نفسه»[9]. إن التعبير الذي هو قدرة بشرية يتضاءل إلى مجرد وظيفة لعالم مادي وإنساني شامل ـ بينما، في الحقبة الاغتباطية للغة، في زمن الموسوعات، فإن العالم كان هو الذي يخضع بصورة رائعة لما تمليه اللغة ويمليه الفكر.

فإذا ما تصدعت هوية العالم واللغة، فإن الحكي narration يظفر بتميزه (ومن هنا التعدد الكبير للكتابات)، نظراً لأن الفراغ الذي ترك بين التسميـة والشيء، تعمد أوضاع التسمية ذاتها إلى أن تدخل فيه نمط تعريف جديد. إن خصوصية كل كتابة، في وقت تباعد اللغة عن العالم، يسمـح بأن يكـون «رجل من هنـا، ومن الآن ـ كما يقول (روب غرييه) ـ هو الذي يصبح راوي نفسـه، أخيراً»[10].

ومع ذلك فالكتابة لا تعرف أية دلالة، بل أنها لتخلقها على الأقل. تلك هي وجهة النظر الصحيحة للكاتب، أما بالنسبة لـ (لينهارت) فإن هذا الانتاج ما كان له أن يظهر كخلق، أي كتجل ضـال للفكر. إن الكتـابة تخلق دلالات تكـون

وسيلتها، فتعلنها وتعمل على التعريف بها. غير أن الشروط الضرورية لهذه الانتاجات هي سابقة الوجود عليها. ولهذا فإن فهم الأعمال الأدبية كانتاجات يفرض على الباحث أن يدرجها في إطار هذه الشروط الضرورية لنظام الفكر والتي يسميها (لينهارت) الرؤية للعالم. إن كل رؤية للعالم لا توجد كما هي إلا كجزء لا يتجزأ من الوظائف السوسيولوجية، هكذا ففهم أثر أدبي ما يعني توضيح علاقته برؤية للعالم ضمن البنية السوسيولوجية الشاملة.

عند هذه النقطة، يلاحظ (لينهارت) بأن خطاطته المنهجية تتوفر على صعوبة عدم امكان تطبيقها إلا من خلال نوع من دوران الإجراءات. فليس من الممكن، فعلاً، الفصل ـ بصفة مطلقة ـ بين الفهم Comprehension والشرح[11] نظراً لأن تحديد الشيء الذي سيشرح إنما يتعلق بعمل سابق للفهم. وبالمقابل فإن الفهم يتجلى مستحيلاً تقريباً دون بعض المعطيات السوسيولوجية. فالفهم يهدف إلى استخلاص بنية دالة Structure Significative لأثر ما (أو لمجموعة من الآثار الأدبية)، بينما يهدف الشرح إلى ادماج هذه البنية في مجموع أكثر سعة. ليست هنالك إذن ثنائية، وإنما فرق بين اطاري الاحالة. هكذا فاضاءة البنية الدالة لـ «الغيرة» هو إجراء فهم، بينما ادماج هذه البنية الدالّة في سيرورة انحلال الايديولوجية البرجوازية هو شرح لـ «الغيرة» مع فهم لأشكال هذه الايديولوجية على اضمحلالها. إن ادماج ايديولوجية الاضمحلال هذه بدورها في الايديولوجية البرجوازية التقليدية، هو شرح للأولى وفهم للأخرى. لكن ادماج الايديولوجية البرجوازية التقليدية في تاريخ هذه الطبقة هو فهم لهذه وشرح لتلك، أخيراً فإن ادماج تاريخ البرجوازية في التاريخ العام لفرنسا، هو شرح لدور ووظيفة هذه الطبقة بالنسبة للطبقات الأخرى وفهم لهذا المجتمع الشامل ذاته.

بعد ذلك يضع (لينهارت) أربعة أسئلة، محدداً، من خلالها، أربعة أصعدة للتحليل:

ـ هل تقدم «الغيرة» بنية دالة متماسكة، وهل تحدد هذه البنية الروائية المعنية فقط أم عموم أعمال (روب غرييه)؟

ـ هل يمكن أو يجب أن تدرج البنية الدالة المتركزة على «الغيرة» في اطار تيار ايديولوجي أهم، مثل تيار (الرواية الجديدة)؟

ـ إذا ما كانت تلك البنية الايديولوجية موجودة فهل لها علاقات وظيفية ومدركة بطبقة أو بقسم من طبقة، وما هي؟

ـ هذه الطبقة أو القسم منها، هل يمثلان مكاناً مدركاً في البنية الشاملة للمجتمع الفرنسي؟

وقبل الانتقال إلى تحليل هذه المسائل المختلفة، يقدم (لينهارت) توضيحاً أخيراً، فيلاحظ بأن خطاطة الشرح عن طريق الادماج في بنية أوسع ينمو انطلاقاً من بنية أولى دالة من نظام المعاني هي «الرؤية للعالم». فهذه البنية قد اعتبرت هنا مسلمه لها أسبقية، مع أنه يمكن الادعاء، من جانب آخر، بأن النظام اللساني هو الأسبق. ويبرز (لينهارت) بأن مسلمته تعتمد على واقع أن الفعل البشري يتجه دائماً نحو الدلالة Signification، ونتيجة لذلك فإن المستوى اللساني لن يكون بمستطاعه صياغة الصعيد الأول للدلالة بسبب خصيصته البالغة العمومية. هكذا يغدو من الملائم (وهو ما سيفعله الكاتب في الفصل الأخير من بحثه) الإلمام بمشاكل المستويات غير المعنوية non Sémantique بعد استخلاص البنية الدالة، وتبعاً لهذه الأخيرة. على هذا النحو ـ يقول (لينهارت) ـ فإن بنية «المعاني باعتبارها بنية دالة، ستكون ذات أسبقية مزدوجة ـ فهي، في المستوى العلوي، تقيم اطاراً لإدماج الممارسة النصية، بينما تشكل، في المستوى السفلي، الموضوع الدال الأول الذي يجب أن يدمج في بنية أوسع تنتمي للنظام السوسيولوجي». لا حاجة إلى التأكيد بأن العلاقات، بين المستويين المذكورين، هي علاقات جدلية في جوهرها.

«الغيرة» كبنية دالة، متماسكة

إن القول بأن رواية تشكل بنية متماسكة دالة معناه أن كل عناصر الدلالة، على مختلف الأصعدة، تنتظم لإنتاج دلالة كلية تحتضنها وتجعلها مفهومة. ويؤكد (لينهارت) على أن دراسته ستنصب على هذه الدلالات حيث يمكن استخلاص بنية فكر والتعبير عن خطوطها الكبرى.

إن رواية «الغيرة» تحكي من طرف راو يعرض مختلف عناصر المحكى Reût أما الشخصيات فهي كما يلي: رجل ذو ملامح غير ثابتة، يمكن تسميته بـ «الزوج» مع أنه ـ كما يلاحظ «لينهارت» ـ لا يوجد ما يبرهن على هذه الوضعية، وامرأة

تدعى (أ) هي بدون شك زوجة الرجل السابق، بالإضافة إلى صديق جار هو (فرانك)، وزوجته (كريستيان)، وابنهما، وخادم، وعمال أهليون. المشهد يجري في مكان أفريقي، ربما في (غينيا الوسطى)، حوالي سنة 1950. «الزوج» و (فرانك) يستغلان أراضي يزرعانها بثمر الموز، والرواية تتجلى في شكل تعليق على اليومية التكرارية لحياة الشخصيات المذكورة مطبوعة بتتابع أعمال الاستغلال ومعاودة الأماكن المجاورة.

غير أننا سرعان ما ندرك أن الوسط المؤلف من المعمرين ليس متجانساً تماماً. فالزيجتان تنمان عن فروق في الطبع، كما أن الأشخاص يختلفون أما في طريقة تفكيرهم أو في أفعالهم ذاتها. فـ «الزوج» يظهر أشبه بنمط معمر من حقبة 1900 - 1940 بينما يبدو (فرانك)، على العكس، رجلاً جديداً على المستعمرة، مدفوعاً بأفكار مخالفة. وتجسد (أ)، في الظاهر، الكمال الميتروبولي الأسطوري في وسط استعماري (أناقة وكلام مصاغ بعناية، نزعة ثقافية وتحضر)، أما (كريستيان) وولدها فلا يتلاءمان ووضعية الحياة هذه ولا يحتملان المناخ. على أن هنالك تقابلاً كلياً يحشر البيض في جهة، والأهالي الذين يعملون في الزراعة، في جهة ثانية، إنهما في الحقيقة، عالمان محددان جغرافياً إلى درجة أن محاصرة البيت من طرف عالم طبيعي مؤلف من الأهالي، والغابة، والحيوانات ـ يشكل أحد المحاور القوية للنص.

انطلاقاً من مفهوم الحصار هذا، نتعرف على وظيفة نظرة regard[12] سكان البيت التي تحاول تدجين المحيط (بالمعنى الحرفي)، تلك النظرة التي سيكشف تحليل (لينهارت) خاصيتها المرضية الوسواسية. إن حافز الخوف والقلق يظهر إذ ذاك بوضوح، فيغدو البيت، نتيجة لذلك، «ملجأ» للبيض.

ذلك ما يشكل الخلفية الوضعية التي سيتصرف، بالنسبة إليها، كل شخص على طريقته الخاصة. وللتبسيط يفرق (لينهارت) بين موقفين فقط: موقف «الزوج» ـ حيث يلاحظ أنه يمكن التظاهر بالخلط بينه وبين الراوي ـ وموقف (فرانك)، ويبرهن(لينهارت) على أن الموقف الأول يطابق الإيديولوجية الامبريالية الاستعمارية الفرنسية، لكن كما تتجلى في وقت التخلص من الاستعمار. إن البنية بنية قديمة، وقد أفسدت الظروف المشار إليها وظيفتها ففقدت لذلك وظيفة مرضية Pathologique ويظهر أن (فرانك)، بصورة مجملة كان مدفوعاً بايديولوجية ما

بعد عصر الاستعمار، مطلعاً على مشاكل التنمية: إيديولوجية وضعية، عملية، تقنوية، استعمارية جديدة.

تحتاج شخصية (أ) إلى بعض الايضاحات. فهي، في الظاهر (كما يؤكد لينهارت)، تنتمي إلى نفس عالم «الزوج». ومع ذلك فالراوي يقدم لنا، باستمرار، (أ) وهي في وضعية قطيعة بالنسبة لنظام القيم الاستعماري ونتيجة لذلك لم تتردد في الانفتاح، ولو لفظياً، على تنور جنسي يقضي على النظام الزواجي مثلما يستعلي على التعارض أبيض/أسود. هكذا يجب أن نلاحظ أن (أ)، باعتبارها امرأة في وسط ذكوري، تميل إلى أن تضع نفسها في صف المستغلين (بالفتح) (أولئك الذين هم، مثلها، مستعمرون) إلى درجة أن تصير، بالنسبة لـ «الزوج» المعمر، موضوعاً حقيقياً للشقاء.

أما (كريستيان) والأهالي، فلا يملكون الكلمة، إنهم يشكلون اقطاباً في الحقل الايديولوجي، وليسوا أبداً وجهات نظر ممكنة بالنسبة للحكي.

ويلخص (لينهارت) الإجابة على السؤال الذي سبق أن طرحه فيقول بأنه إذا كان هنالك تماسك، في هذه الرواية، فهو لا يمكن أن يكون إلا مزدوجاً، بمعنى أن الحكي يوجد معلقاً بين لحظتين تاريخيتين وايديولوجيتين، يمسك بهما معاً، ولا يخلط بينهما، ويرمي إلى تفجير تناقضهما. إن تماسك الرواية يستعلي على عدم تماسك وجهتي النظر اللتين يشخصهما «الزوج» و (فرانك). وأنه لن يكون بالإمكان قياس ذلك التماسك دون ادراج الرواية، والايديولوجيات التي تتجلى فيها، داخل بنية تاريخية وسوسيولوجية تحتويها.

إن مشكل وحدة آثار (روب غرييه)، من زاوية رؤية العالم، هو أمر بالغ التعقيد. فمن المؤكد على سبيل المثال، أن إشكالية التخلص من الاستعمار التي تهم (لينهارت) لفهم وشرح «الغيرة» لا يمكن أن تكون لها نفس القيمة بالنسبة لمجموع هذا العمل. وسيكون من الخطأ المنهجي والتاريخي الاعتقاد بأن التخلص من الاستعمار هو ظاهرة مستقلة. إنه ليس مستقلاً، وليس سوى ملمح واحد من سيرورة أشد شمولاً تحطم أسس الحضارة البرجوازية التقليدية. لذا يغدو من الملائم الرجوع إلى أزمة السلطة المذكورة، سواء السياسية أو الاقتصادية أو الايديولوجية، لمعرفة ما إذا كانت توجد، في فرنسا ما بعد الحرب، رؤية للعالم،

مصابة بتصدع الامبراطورية الاستعمارية، وملغومة في صميمها إلى حد أن يغدو بإمكاننا ـ تحت اضمحلال هذه الرؤية للعالم ـ أن ندرك الوحدة العميقة لأثرها، وكذا أسارير رؤية جديدة للعالم في وضعية حمل، وأن نضع، في هذا المكان، آثار (روب غرييه) نفسها. وهنا، ينبه (لينهارت)، فإن استعمال مصطلح الرؤية للعالم لن يكون فقط فيا يتعلق بالعالم الاستعماري، وذلك بسبب التبعية التي يوجد فيها كل ادراك استعماري، وخصوصاً إدراك سكان الميتروبول، تجاه مجموع تطور الايديولوجيات والأوضاع الاجتماعية والسياسية في أوروبا بالذات.

«الرواية الجديدة»: تحريف الفاعل

إنه من المغري البحث عن أساس سوسيولوجي مشترك للأعمال التي تجتمع تحت اسم «الرواية الجديدة». غير أن (لينهارت) يزعم بأنه ليس هناك ما هو أقل بداهة في انسجام هذه المدرسة ـ في حالة افتراض وجودها. وسيكون من المجازفة البالغة الادعاء بإمكانية اعطاء الرواية الجديدة تفسيراً واحداً ووحيداً. ومع ذلك، فليس من المشكوك فيه القول بأن بعض الموضوعات وبعض الأشكال قد اختارت مكاناً لها هناك. فعلى مستوى الموضوعات، يلاحظ أن الحرب تفرض نفسها، لكن ليس كفعل بطولي أو كفرصة لاختيار وجودي وإنما بسلبيتها المطلقة حيث تعتبر المحطم الأساسي لأكثر البنيات الموروثة صلابة (طريق الفلاندر)[13] أو «في المتاهة»[14]. على أن ما هو أكثر جوهرية من ذلك ـ وهنا على مستوى الأشكال ـ التحول الشكلي للرواية، حيث يتجلى ببداهة تفكيك déconstruction حقيقي للأدب كمكان لتأكيد مفهوم ايديولوجي للإنسان والعالم، وكملجأ محظوظ للسيكولوجية التقليدية.

في إطار هاتين الملاحظتين تفرض «الغيرة» نفسها كإحدى اللحظات الأساسية للروائية الجديدة. ففي مستوى الأحدوثة anecdote، نجد التاريخ الآني نفسه هناك وقد حرفته رؤية نقدية تعيده إلى ما هو كائن عليه: تاريخاً للأوهام الأخيرة لطبقة خسرت معركتين: معركة الحرب، ومعركة الامبراطورية. وعلى مستوى البنية الأدبية، يمكن لـ «الغيرة» أن تكون نموذجاً في حدود كون تصدع وجهة النظر الذاتوية ـ التركزية Subjecto - centriste يتجلى فيها بصورة مثالية، حيث تنمحي الفردية وراء لعبة الأدوار والخضوع للوظائف، وحيث يظهر الفرد كما هو: لعبة

لقوى بنيوية (ايديولوجية، واقتصادية، وسياسية).

ويلاحظ (لينهارت)، أن الإشكالية البرجوازية التقليدية، اشكالية الهوية، تترك مكانها ـ في الرواية الجديدة، وفي «الغيرة» خاصة ـ لإشكالية موضعة lacalisation تظهر رجحان مفاهيم بنيوية وأمكنة ايديولوجو ـ طوبوغرافية Ideolo-gio topographique («استعمال الزمن»)[15] وثقافية («الفواكه الذهبية»)[16] وايديولوجو ـ سوسيولوجية («الغيرة»). وهكذا تعطي الرواية الجديدة، بعد أوهام الفعالية التطوعية (وهي ثمار ملتبسة ـ كما يقول (لينهارت) ـ للتقليد الفرداني) وزناً صائباً، إن لم يكن وافعياً، للإمكانات الإنسانية، فاتحة الطريق، بفعل التضاد، نحو ادراك جديد للجماعة collectivité كمركز لتنظيم الوجود.

بهذا الاعتبار، يظهر أن الرواية الجديدة تتصف أساساً بالإنكار تجاه المفهوم الروائي التقليدي. فهي تحرف الفاعل Sujet عن مركزه (وهو موضوع غدا جوهرياً في التبسيط التحليلي النفسي الحالي) برفضها بناء العالم من حوله، أو، انطلاقاً منه (بلزاك، بروست). أما من الناحية المنهجية، فإن ادراج «الغيرة» في الرواية الجديدة كلحظة ايديولوجية لتحطيم الايديولوجيا البرجوازية، يعني تحدد شروط امكانية هذا النمط من الخلق الروائي وتحديد الاطار المقولي له.

ايديولوجية تكنوقراطية:

إذا قبلنا بتعريف الرواية الجديدة بأنها محاولة لتفكيك ايديولوجية أدبية، فإن التساؤل سيكون حول ماهية الروابط التي تقيمها تلك البنية الايديولوجية بطبقة أو بقسم من طبقة اجتماعية. إن التشديد على الخاصية النافية والمحطمة للرواية الجديدة يفترض ـ في رأي (لينهارت) ـ أن معادلها السوسيولوجي سيتجلى كواقع أو مرحلة انتقال. ومع ذلك فليس بالمستطاع تصور حقبة توازن وهي تلد ظاهرة نافية في جوهرها. ومن الممكن ملاحظة أن الخمسينات قد كانت نقطة وصل بين سلسلة من الظواهر كان لها، حتى ذلك الوقت، استقلال نسبي، أو أنها ـ على الأقل ـ حافظت على مظهر ذلك الاستقلال. غير أنها سرعان ما ستتبادل التقوية فيما بينها إلى أن تشكل أحد المنعرجات المهمة في التاريخ الاجتماعي الفرنسي. فخسران الحرب (بمعنى هزيمة 1940) وعدم وجود فرنسا ممثلة في مؤتمر (يالطا)، وتفتت البنية الاجتماعية الوطنية (العمالة، ووجود التعارض الاشتراكي ـ الشيوعي. وصعود

رأسمالية معاصرة على حساب رأسمالية المؤسسات المتوسطة والصغيرة الذي ولد قطيعات اجتماعية وسياسية داخل البرجوازية الرأسمالية ذاتها) وكذا الدور الملتبس والسياسي للجيش، والفقدان التدريجي للامبراطورية الاستعمارية): كل هذه الظواهر تضافرت للإطاحة بنظام سياسي بالغ الصلابة في روتينياته بحيث لم يكن باستطاعته تحمل تلك الهزات.

ونظراً لأن الرواية ـ حسب تعبير (لينهارت) ـ «كانت مكلفة بقول العالم» فإنها قد وجدت نفسها في وضعية عجز وسائلها التقليدية عن الدلالة على وضعية جديدة. هكذا يوضع سؤال لمعرفة ما إذا كان ممكناً ربط الرواية الجديدة، كممارسة دالة، بطبقة أو بقسم من طبقة معينة، أم أن الأمر إنما يتعلق بانتاج خاص بجماعة من المثقفين محدد، نتيجة لذلك، بوضعية هذه الجماعة وبممارساتها في المجتمع الحالي. ويلاحظ (لينهارت) بأن الوقت لا يزال مبكراً لكي يصدر التاريخ أحكاماً معللة. فإذا كانت ظاهرة الرواية الجديدة غير منحصرة في وصفة مطبخ للنشر (مطبوعات «مينوي» Minuit مثلاً)، فإنه من اللازم لنا أن نلاحظ أنها ـ في حالة النفي الأولى، ثم متطورة فيما بعد نحو نوع من الإيجابية ـ تتجلى حالياً كأحد التعبيرات الإيديولوجية المميزة لرفض القيم البرجوازية التقليدية. صحيح أن ذلك الرفض لا يمكن البحث عن مصدره في التقليد الاشتراكي: فلقد هجر (روب غرييه) هذا التقليد ذاته، ولم يعد يرى فيه سوى تعبير عن تلك العوالم الخلفية التي يريد تخليص الأدب منها. فإذا تحول هذا الرفض إلى انفتاح، فإن الأمر سيكون، إذ ذاك، في أفق قريب من ذلك الذي يسميه ايديولوجيو التكنوقراطية المتنورة، ولذلك سنرى مفاهيم مثل مفهوم النسق Système والوظافة Sonctionnement، والتركيبة Combinatoire تغزو الأدب والنظرية الأدبية رويداً رويداً، كما لو أن الابداع، في هذين المجالين، يجب أن يحذو حذو النموذج السائد، للممارسة السائدة (التخطيط Planification)، للطبقة التي ستغدو أخيراً ـ وإن بصفة مؤقتة ـ سائدة.

إن المسألة النهائية التي يصفها (لينهارت)، والمقصود بها وضوح الوضع الإيديولوجي الذي يتأكد في الرواية الجديدة بالنسبة للمجتمع الفرنسي الشامل، وقد وجدت جواباً جزئياً عنها فيما قبل. فإذا ما تمت متابعة وصف الرواية الجديدة

(وليس «الغيرة» فحسب) فإننا سنكون مضطـرين إلى أن نـرى فيها، عـلى سبيل فرضية (لينهارت)، الأسارير الأولى لإيديولوجية يزعم أن تكـون وظيفتها ـ مثلهـا مثل الجماعة أو الفئة من الطبقة التكنوقراطية على صعيد الانتاج ـ الاستعلاء، سواء على التعارض الطبقي، الذي يرمي إليه الفكر الاشتراكي، أو على الفردانية ـ التي يرتبط بها الانتاج الروائي التقليدي وايديولوجية اليمين السياسية.

إن تجـاوز المادة الإيـديولـوجية للجمهـوريتين الثـالثة والـرابعـة، كـما يـرى (لينهارت)، قد غدا أمراً ضرورياً في عين «الطبقة» التكنوقراطية ـ التي تتكون من التناقض الذي تفجره هذه المادة الإيديولوجية فيما بين حاجياتها ـ رغم تناقض هذه الحاجيات ذاتها ـ والمرامي التي يكون على النظام الاقتصادي والـطبقة التي تخـدمه وظيفة جعلها ملائمة. هكذا فإن الرواية الجديدة كايديـولوجيـة، وكذا الأشكـال الحـالية المختلفـة التي عملت هي على ظهـورها، سـوف تتجـلى ـ عـلى سـبيـل الافتراض ـ ملتحمة في معركة، حيث ستجد الاشتراكيـة الماركسيـة ذات التقليد الإنساني نفسها جنباً إلى جنب الفردانية البرجوازية، باتجاه الماضي المضمحل.

«المولد الميثولوجي»

يبدأ (لينهارت) تحليله النصي لرواية «الغيرة» بادراج نص دعائي قد أخذ من مجلة سياحية[17]، يصف رحلة يقوم بها زوجان أوروبيان إلى (ساحل العاج). إن هذا النص، في الظاهر، لا تربـطه صلة بـ «الغيرة»، ومـع ذلك فمعـرفته ـ كـما يلاحظ (لينهارت) ـ ضرورية نظراً لأنه أشبه بقالب أصلي يمكن، انطلاقاً منه، أن تكتب آلاف النصوص، «فهو يلخص، في مستوى ما، شروط امكانيـة المخالفـة الأدبية L'Infraction Literaire التي تمثلها «الغيرة». إنه نص خارجي، لكنه يقدم أسطورة سيعيد (آلان روب غرييه) صياغتها، مثلما سيعيد صياغة أساطير أخرى، في «الغيرة» نفسها (مثل أسطورة «الزيجة المثلثة»).

يتوفر النص المذكور على حذلقات أسلوبية، ومع ذلك فلا يمكن القول بـأنه يطمح إلى أن يكون كتابـة أدبية ـ وإنمـا هو دعـوة إلى السفر عبـر الطرق المعبـدة للأساطير الاستعماريـة. فتحت أشراف زيجـة من المترويـول، نتمكن من التقدم داخل أسرار افريقية، قد صيغت عمداً بهدف إحياء الأساطير القديمة النائمة. فإذا ما تركنا جانباً الملاحظات التي تصف المشهد في موضوعيته وتدخلنا، بصورة غـير

مباشرة، في عالم «الغيرة» ـ فإننا سنكتشف العنصر الأول حيث تتولد الأسطورة ألا وهو القلق الذي يثيره تقوس الأشجار المتكاثفة، في مقابل الطمأنينة التي تثيرها الطرق المخططة والمعبدة. وبعد أن تضيع الطريق في البيئة الخضراء، فإن تجسيداً جديداً للطمأنينة يتجلى محيلاً على عالم المسافرين، هو المشغل الغابوي الذي يوصف بأنه أشبه بـ «فجوة» والذي يقوم على دلالة تعارض جذرية بينه وبين الغابة نظراً لأنه نقيض للطبيعة المتوحشة المهملة (عمل/طبيعة).

وتبلغ الطمأنينة ذروتها عندما يظهر بيت المعمر الأوروبي الذي سيستضيف الزوجين، محاطاً بزراعة تم ترويضها. أما البيت ذاته، فتبعاً لموقعه المرتفع تغدو المشاهدة منه نظيراً للسيطرة (dominance/domination)وتزاوجهما تكريساً للوضعية المتفوقة لرب البيت. وبعد استقباله للزوجين، سيعمل هذا الأخير على أن يزورا «مملكته» حيث سيشعران بالإلفة نظراً لإحالة المصطلحات المستعملة (رغم خصوصية البيئة الافريقية) على العادات القديمة للبادية الفرنسية الأصلية. وفعلاً، فالأرض الزراعية تحمل آمال الرجل العامل، الذي قد من التعاليم الصارمة لتشدد البرجوازي. ومع أن بيته «مختصر» (وهو ما يدل على وضعية المعمر في سياق الاستعمار الجديد) إلا أنه مريح ـ وهو ما يمكنه من الاختلاف عن المساكن الخشنة للأهالي.

غير أن «ساعة الحكي» ـ حسب تعبير (لينهارت) ـ إنما تأتي مع غروب الشمس والبدء في احتساء الخمرة الأوروبية، ففي هذا الوقت بالذات يظهر الأهالي، لأول مرة، كمخلوقات ليلية «طالعة من وراء العصور»، ترقص في عالم غريب، ممتلىء بالأسرار، تحت أشعة القمر، فتختلط أصواتهم ودقات طبولهم بأصوات النهر والأصوات الحيوانية المنبعثة من الغابة ـ وهكذا يتم الزج بين الرجل الأسود والحيوان. وهو ما يشكل إحدى خصائص الخطاب الأسطوري الأوروبي عن افريقيا. أما في الواقع، فهذه الليلة هي وليدة اليوم، غير أن البناء المجازي يتمكن من أن يسبغ على الرجال الذين يمكنونها كل الصفات البدائية: أن أناساً حاليين هم الذين يصيرون هكذا «أقواماً أول»، أي بدائيين ـ وبذلك تغلق الأسطورة مسيرتها:

ـ تمجد العمل ومستقبل المعمر

ـ وتدرج السكان الأصليين في مرتبة أقوام غير تاريخيين، يعيشون خارج الحضارة، كفروع للطبيعة المتوحشة.

إن الأسطورة، في وضعيتها تلك، أي كانتاج خالص، تغوص بنا في عالم سحري، مضرب، وبعبارة واحدة: ملفق. على أن «الغيرة» لا تكرر هذه الأسطورة، وإنما تنهض انطلاقاً منها وضدها. وفضلاً عن ذلك، فهي تبرز شيئاً آخر: وهو أن عالماً مختلفاً يمكن أن يتولد من خلال الكتابة.

رؤية الراوي: مجازات:

بعد تحليل «المولد الميثولوجي» ينتقل (لينهارت) إلى استخلاص الطريقة التي يتم بواسطتها «ادراك وتشخيص العالم» من طرف الراوي. وهكذا يلاحظ أن وصف الطبيعة والشخصيات، وكذا بعض الأحداث النادرة ـ يعبر بشكل واضح عن الخصائص الايديولوجية لرؤية الراوي، وينبه (لينهارت) إلى أن المقصود من الايديولوجية، هنا، هو أن وظيفة الرؤية لا تنحصر فقط في ايجاد وصف تسجيلي للعالم وإنما تعمل على أن تصوغ منه صورة كفيلة بتهدئة القلق الذي يتولد من وضعية الشخص الذي يقوم بالحكي. لقد استدق مجال هذه الايديولوجية، كما أن تماسك وجهة نظر الراوي قد تأكد: ففي أدق التفاصيل تجلى الاختيار الأساسي للحكي، خصوصاً خلال الالتواءات التي فرضها ذلك الاختيار على اللغة أو على الواقع المادي. فعن طريق هذه الملامح، ذوات الذاتية الملموسة، قدم الحكي نفسه كخطاب موضوع في سياق تاريخي وسوسيولوجي.

لقد انتظم حول المحور الرئيسي المركب من التقابل أسود/أبيض مجموع ثانوي من التوابع الدلالية، ضعيف الاستقلال. هكذا غدا من الممكن رؤية طوبوغرافية ذات قطبين وهي تضع نفسها حول ذلك التقابل، حيث تتقابل الزراعات القديمة والزراعات المحدثة، مثلما تتقابل سيادة الفوضى وسيادة النظام. كذلك فإن وضعية الشخصيات، في ذلك المجال، قد شوهدت مصنفة حسب ما إذا كانت تتيح لنفسها امكانية الرؤية أو تعرض نفسها لتكون مرئية. إن الطوبوغرافية ذات القطبين تدخل، بدورها، تحويلات في مفهوم البيت ذاته: فإلى الجنوب، باتجاه الأراضي المزروعة المصفوفة بانتظام، نجد أردية نوافذ تتيح رؤية الواقع داخل أطر صارمة تصوغها هذه الأدوات. أما باتجاه الشمال، فنلاحظ،

عكس ذلك، أن النوافذ ذات الزجاج غير الصافي تجعل مخيباً، باستمرار، تهديد برؤية الأشياء وقد استبدت بها خلال لحظة الرؤية الأشكال المستديرة المائعة.

أما قريباً من المحور الرئيسي، فنجد، طبعاً، تعبيره الرمزي المباشر: فالسواد/ البياض يغدو إذن ليلاً/نهاراً، وكل ما يرتبط بأحدهما أو بالآخر يكون مرتبطاً بالمحاور الثانوية. هكذا يمكننا النظام التشاركي للدلالات، من خلال صياغة مجازية متكررة، من ملاحظة سلسلة فردوسية. حيثما يوجد النور، واللغة، واستقامة الخطوط، والعقل، والتوازن والإنسانية، ومن سلسلة جهنمية حيث يصطف الليل، والضجيج، والخطوط المنحنية، والغريزة، واللاقياس، والحيوانية: سلسلتان اسطوريتان تجمعان، حسب نظام ثنائي القطب، كافة المادة المحمولية التي يقدمها الحكي.

وجهة النظر التحليلية النفسية:

لا تزال العلاقات بين التحليل النفسي والنقد الأدبي مجالاً مفتوحاً أمام مناقشات النقد في الوقت الراهن. ويبدو أن الآراء مختلفة حول ما إذا كان هنالك تناغم بين عمل اللاوعي وعمل الابداع. فيرى (فرويد) وجود تواصل بين أحدهما والآخر ولذلك يدرس الأدب كحلم، بينما يرى آخرون، خصوصاً بالنسبة لعلم الاجتماع، أن مستوى الخلق نوعي، وأنه يجب اتباع الحذر في الاستعمال لمجازات التحليل النفسي.

لقد مضى الوقت الذي كان يمكن فيه انكار هذا التحليل، وذلك نظراً لأن الكتاب أنفسهم لم يعودوا ينكرونه ـ خصوصاً (آلان روب غرييه) الذي يقوم باستعمال أدبي للتحليل النفسي، كمادة، واضعاً إياه في النص، باعتباره شيئاً من أشيائه. وللقيام بمناقشة حول مكان الدراسة التحليلية النفسية بالنسبة لنص «الغيرة»، اختار (لينهارت) مقالاً معروفاً لمحلل نفساني هو (ديديه أنزيو *Didier Anzieu*) كان قد نشر في مجلة «الأزمنة المعاصرة»[18] وبعد ملاحظة بعض أخطاء المقال النظرية (بصفة خاصة: الخلط بين الراوي والكاتب)، يبرز (لينهارت) أهمية القسم الذي يحمل عنوان «الخطاب الباطني للهوسي» حيث يدرس (أنزيو) ذلك الخطاب من خلال عنصرين مستقلين هما «الدفاعات» les défenses (كما تظهر من خلال الأسلوب) والاستيهامات les fantasmes (التي تكون الحبكة نقلاً لها).

1) ففي فصل «الدفاعات» يلح (أنزيو) بدءاً على أهمية بناء الرواية، ويرى أن «الغيرة» ذات بناء خطوطي أو صفيحي. إن ما نسميه جميعاً البنية الوسواسية، هي هذا البناء الفكري الذي يستولي على جميع العناصر التي تتجلى له (الرؤى والأفكار والذكريات والبراهين) بهدف ادماجها في نظام متماسك ومغلق. الآلية الثانية للدفاع هي «النقل»: فالأفكار والأفعال والعواطف لا تسند إلى مكانها الأصلي، وإنما تنقل إلى مكان آخر: إن «الزوج» في «الغيرة» لا يعترف بأنه عاجز، لكنه يرى (فرانك) كذلك. من جهة أخرى، فإن الأهمية التي يكتسيها الشيء كستار للاستيهام تقود المحلل إلى فهم التدقيق في الوصف كحالة تعبير محظوظة للرؤية الوسواسية للعالم. ويجب ان نلاحظ هنا بأنه ليست الأشياء وحدها هي التي تقوم بهذه الوظيفة، بل الحكي ذاته خصوصاً في صفته كتكرار. إن مضاعفة المشاهد والأشياء هي علامة على القطيعة بين الراوي والعالم: فبالنسبة للوسواسي، لا يكون للناس أو الأشياء أيةعاقبة عاطفية، نظراً لأنه لا يعرف عن أولئك غير الصور. وخاصة الحكي هذه تحيل على سلوك «عزلة» نمطي، كما أن غياب الرابط المنطقي بين الوقائع والتصورات يتجلى كنتيجة لسلوك عزلة الراوي ـ فالأشياء تقدم بضمير المتكلم، بينما تقدم الكائنات بضمير الغائب.

ويحلل (أنزيو)، بعد ذلك، ما يسميه «انسكاك» الحكي: فالمشهد يغدو لوحة، والشخصيات موضوعات مرسومة أو منحوتة، ويرى المحلل النفسي في ذلك وسيلة يدخل بواسطتها الراوي الوسواسي توقفاً في الصراع، فيبقى وعياً خالصاً من كل انفعال.

2) بعد دراسته «للدفاعات» ينتقل (أنزيو) لفحص الاستيهامات الوسواسية مثلما تتجلى في روايات (غرييه)، فيحاول أن يربط كل أثر من آثار هذا الكاتب إلى عقدة (أوديب)، جاعلاً من الأثر الأدبي كله تنويعاً على موضوع الأدب المجهول والغائب. وهنا يختلف (لينهارت) مع (أنزيو) فيرى بأنه لا يمكن القيام بدراسة لـ «موضوع Théme» أو «حبكة» «الغيرة» بالاعتماد، فقط، على عنصر غائب ـ إذ لا يشار، في الرواية، على الاطلاق إلى أب «الزوج». وكان من الأفضل، للمحلل النفسي، أن يعتبر الشخصيات الحاضرة بالفعل. فلو فعل ذلك لأمكنه أن يرى في العلاقة بين «الزوج» و (فرانك) تقابلاً بين عجز الأول، على المستوى النفسي،

وقوة الثاني. سيطرة (فرانك)، ولافعالية «الزوج» الطقوسية في علاقته بالسود. ومن جهة أخرى، التفاعل بين القوة المسندة إلى جماعة السود، والعجز الذي تشعر به جماعة البيض والمتركز حول «الزوج». فليس هناك وعي مريض، هو وعي «الزوج»، بل عالم معقد مؤلف من هذا الوعي ومن وعي (أ) و (فرانك) و (كريستيان)، ومن وجود «خليتين عائليتين» مختلفتين، وكذا من وجود جماعتين متقابلتين عنصرياً ووظيفياً.

ويستخلص (لينهارت) من هذا النقد أن التفسير التحليلي النفسي لا يمكنه الامساك، بسهولة، بواقع متعدد الأبعاد، نظراً لكونه لا يجد في متناول يده غير شرح مقصور على فرد واحد ـ بينما وراء مشكلة الفرد، هناك شبكة من المشاكل التي تشكل وجوداً كاملاً. وبما أنه ليس يوجد تحليل نفسي إلا للفرد، فإننا سنكون (حسب رأي لينهارت) مضطرين إلى اللجوء إلى تحليل يدمج الأفراد، بصفة حقيقية، في الجماعة التي ينتمون إليها. فإذا أخذ النقد بجدية البنية الشاملة للنص، على مستوى الحكي، فإنه سيكون ملزماً بتبني تحليل يستعمل مصطلحات الجماعات الاجتماعية. إن مثل هذا البحث لا يجب، مع ذلك، أن يغفل المساهمة التحليلية النفسية، بل سيكون،على العكس مجبراً أن يجد لها مكاناً وظيفياً داخل نظام شامل. ولهذا يمكن أخذ مفهوم الخطاب الوسواسي ليس فقط كمحول للراوي وإنما لعموم الجماعة المعمرة المؤلفة من (فرانك) و (أ) و «الزوج».

التاريخ والأسطورة و «الرواية»

هكذا ينتقل (لينهارت) لوصف البنية السوسيولوجية، التي يعتقد أن وضع «الغيرة» في اطارها أمر بالغ الأهمية. إن الأمر يتعلق، هنا، بمراجعة المادة التاريخية والسوسيولوجية وذلك لفهم حقيقتين لم تذكرا إلى حد الآن إلا بصورة ضمنية:

1 ـ إن «الغيرة» موضعها العلاقة بتاريخ الرواية الاستعمارية ـ وهذه الوضعية ذات دلالة في فهم الرواية.

2 ـ إن «الغيرة»، كرواية استعمارية (roman colonnial) تلزم الناقد بمعرفة مضبوطة سواء للأدب الاستعماري، أو للأدوار التي وزعها الاستعمار على عناصره. إن مقاربة الواقع السوسيولوجي للاستعمار تتجلى، هنا، كأمر لا مفر

منه. ونظراً لارتباط الحقيقة الأولى بفهم الحقيقة الثانية، فقد بدأ (لينهارت) بتحليل هذه الأخيرة معتبراً أنه من الضروري تتبع تاريخ العلاقات بين الاستعمار والمستعمرين، في جريانه وقطيعته، لاستخلاص الأنماط الرئيسية للسلوك والايديولوجيات التي يبرزها هذا التاريخ. هكذا يستنتج وجود ثلاثة أنماط: المستعمر الفاتح pionnier، والمستغل، والمتعاون Cooperant، وبعد تحليله لهذه الأنماط، من خلال الأدب الاستعماري، يعتبر الكاتب أن «الغيرة» - بوصفها رواية استعمارية - توجد بين حقبتين، حيث يكون المعمران فيها «الزوج» منتمياً، تقريباً، إلى الماضي، ولا وظيفة له، وهذا بديهي نظراً لأنه، مع أن وضعيته كمعمر تفترض أن يكون باستمرار على صلة بالأهالي، لا يقدم لنا بتاتاً في اتصال ملموس بهم كمدير للأراضي الزراعية التي يستغلها، أما (فرانك) فنشاهده كرجل ديناميكي، على صلة دائمة بالعمال السود أثناء العمل.

هذه الوضعية تجعلنا نعتبر الزيجتين المتواجدتين، في «الغيرة»، تحيلان على قيم مرجعية مختلفة: فالزيجة الأولى «الزوج» و (أ) مؤلفة من معمرين قديمة لا يمران بتجربتهما الافريقية الأولى وإنما ينتميان إلى الحقبة الاستعمارية الثانية التي انتهت بالحرب (النمط 2). لقد كانت أوقات فراغهما تتشكل من اللقاءات المنظمة، بصورة دورية، في مختلف المنازل أو النوادي. من جهة أخرى، نجد الزيجة الثانية (فرانك) و (كريستيان) وهما، على العكس من «الزوج» و (أ)، حديثا عهد بالمستعمرة وليست لهما تجربة استعمارية سابقة. غير أن (فرانك) يتميز عن زميله «الزوج» في أنه يبدو أكثر قدرة على استعمال المناهج الجديدة في استغلال الطبيعة، وفي العلاقات الإنسانية بالعمال الأهالي على السواء. هكذا تجد المعرفة العقلانية، التي يدعيها كل البيض، في (فرانك) تطبيقها العملي، التقني، وليس الايديولوجي فحسب. إن غاية معرفته، وليس طبيعتها، هي ما يفرقه عن «الزوج».

وإذا كان (فرانك) يتوفر على خصائص متعددة تجعل عالمه مقابلاً لعالم «الزوج»، فإن هذا التقابل يتأكد بصورة مرئية عندما يتعلق الأمر بـ (كريستيان). فهذه المرأة ليست منشغلة فقط بولدها - وهو ما يفرقها عن (أ) - وإنما هي غير حاضرة تماماً في واقع البيض، نظراً لأنها تمكث باستمرار في البيت: بسبب المرض أو بسبب ابنها. إن (كريستيان) شخصية هامشية بالنسبة للبنية الاستعمارية - نظراً

لأنها لا تتبق، في الرواية، لا طريقة ادراكها الإيديولوجي ولا منهج حياتها.

إن تعارض الزيجتين المذكورتين يبرز وجود ظاهرتين مترابطتين:

أ) برانية L'extériourité النساء بالنسبة لسيرورة الحياة الاستعمارية (هامشية (كريستيان) بسبب عدم التلاؤم، وقطيعة (أ) بسبب رفض وضعيتها).

ب) ونقابل Opposition الرجال باعتبارهم يشكلون أنظمة تقنية وايديولوجية مختلفة تنتمي إلى حقبتين من حقب الاستعمار. فبالنظر لكونه وارثاً منحطاً للسلوك البروميثي للمعمرين الأوائل، يغدو «الزوج» مسكوكاً في حاضر مستمر ومتوهم، وموجهاً فقط نحو اسبال قناع على التقدم المدمر للزمن، بينما يشير (فرانك) ـ رغم أنه مجرد مهاجر إلى عالم استعماري تقليدي ـ إلى حتمية تحول في الوضعية الاستعمارية عن طريق الهيمنة العقلانية على المعرفة التقنية. فهو ينتمي، إذن، إلى ذلك الجيل الذي ستكون قيمه هي ما يغذي ايديولوجية التعاون التقني بعد ارتقاء المستعمرات القديمة إلى مصاف الدول المستقلة.

ويحلل (لينهارت)، في نهاية المطاف، وظيفة «الرواية الافريقية»[19] (وهي نص تقرؤه شخصيات «الغيرة» فيرى أنه بمجرد ورود اسم هذا النص فإن القارىء يغدو مدعواً إلى أن يرى فيه معادلاً للعالم الذي يصفه الحكي. على أن هذه «الرواية» ـ التي صيغت من محتوى «الزوبعة» و«تمرد الأهالي» ومن «قصص النوادي» (ص 215) ـ تسمح بوضع جسر يصل بين المكان المحظوظ للتاريخ المشخص representée (أي «الرواية الافريقية») وحملة التاريخ المعيش (أي البيض في «الغيرة»). غير أن ما يثير الانتباه هو أن «الرواية الافريقية» ـ التي تتضمن أحداثاً، وقصة، وتسلسلاً كرونولوجيا ـ جعلت من (كريستيان)، أو من بديلها، بطلة لها. إن (كريستيان)، أو بديلها، أذن، توجد في صلب التحيل الاستعماري، بينما هي ـ بالنسبة لعالم البيض في «الغيرة» ـ لا يمكن أن تكون إلا هامشية. هكذا نلاحظ أن «المهام» التي تكون مركزية بالنسبة للرواية الاستعمارية ـ لا يكون موضعها إلا على محيط الرواية الجديدة. وهذا التحول هو بالغ الدلالة نظراً لأنه يبرز كيف أن عنصراً قاراً في ذاته (البطلة ـ كريستيان) يغير جذرياً وظيفته عندما تتبدل البنية الشاملة التي تتضمنها الرواية: الاستعمارية أو الجديدة. ففي السياق التاريخي الذي تولدت عنه الرواية الاستعمارية التقليدية، كانت شخصية، مثل

(كريستيان)، تجد مكانها في مركز المحكي، وعندما تغير الزمن، ولم تعد «وضعوية البطل» سوى ذكرى قديمة، ولا الملحمة ـ خالقة البطل ـ سوى شمعة منطفئة في الليل الاستعماري، فإن شخصية البطلة ـ (كريستيان) تغدو هامشية وغير قابلة للتلاؤم. أما في مركز التخيل، فلا تتجلى، من الآن فصاعداً، سوى شخصيات اشكالية (أ) و «الزوج») أو شخصيات لا صلة لها بالماضي، وتوجه وبنية جديدة للعلاقات في العالم الذي كان استعمارياً من قبل. على أن تهميش الشخصية التقليدية (البطلة) لا يعني، مع ذلك، أن الرواية التقليدية قد غدت، بصفة كلية، بالنسبة لعالم «الغيرة»، غير ذات وظيفة، فالراوي ما كان له، بدون شك، أن يحدد الإحالة على تلك الرواية إذا لم تكن لديه أسباب هامة.

إن التاريخ، تاريخ الماضي، يتجلى في الرواية كأصل شارح وكاحالة تمكن من فهم المعنى. وستكون المسألة، دائماً، انكاره والقضاء عليه كما لو أنه من الممكن الرجوع إلى الخلف، ولو أمكن للراوي أن يفعل ذلك، مثلما فعل بتاريخه الخاص، فإنه سيظن أن قد نجا من الحاضر، إن الآليات العقلية لهذا النفي الذي يغدو ـ نظراً لأنه استيهامي ـ اثباتاً، يمكن الالمام بها بسهولة في النص. فالأمر يتعلق بمحو الأثر، وذلك لأن التاريخ بالتعريف، قائم تحت أنواع الكتابة. وهنا يذكرنا (لينهارت) بعمليات محو الأثر الذي تركته على الجدار الحشرة المدعوصة، وكيف يغدو هذا الأثر، على التوالي، بالنسبة للراوي، «تصميماً» و «مقالاً» و «مطبوعاً». فـ«الحدث» المركزي يصبح، من تلقاء نفسه، نصاً أي علامة على التاريخ، بينما يغدو المحو نشاطاً أساسياً: إنه يشير لنفسه كنشاط ايديولوجي من الدرجة الأولى، وأنه لا يمكن ادراك معنى لذلك الهوس في محو التاريخ إلا في تهدئته لشقاء الراوي أمام الواقع التاريخي الذي يعمل، فعلاً، على محوه هو.

ويستنتج (لينهارت) من هذا التحليل، أن العلاقة غير منفصمة بين التاريخ والأسطورة و «الكتاب»، وأن كلاً منها ـ في مستواه الخاص ـ يؤدي وظيفة «المحال عليه» référant بالنسبة للمحكي. إن معرفة التاريخ ضرورة للقراءة، كما أن معرفة الأسطورة ليست أقل ضرورة منها، أما «الكتاب» ـ وعاء الكتابة، والأصل الذي يقال التاريخ من خلاله، والشكل النوعي للأسطورة ـ فإنه يحتضن المؤسسة الروائية برمتها.

الأسطورة والكتابة:

ويعبر (لينهارت) عن رغبته في أن يفحص، ببعض التدقيق، العلاقات التي يقيمها النص كادب، بالأسطورة كايديولوجية - فيلاحظ أن تحليلاته السابقة كانت مترتبة عن تحليل البنية المعنوية للنص، وهو التحليل الذي يعتقد (لينهارت) في أسبقيته نظراً لأن كل فحص للمستويات الشكلية، دون معرفة للرؤية للعالم، سيكون محكوماً عليه بالاعتباطية أو السطحية.

يقيم (آلان روب غرييه) عمله الروائي، غالباً - وهذه واقعة ملاحظة - على بنية دالة (نظام دلالي) مصاغة بصفة مسبقة، ليستعملها كبناء في الدرجة الثانية. وهذا ملموس خاصة فيما يتعلق بالحكي الروائي التقليدي، «البلزاكي»، الذي يضعه (روب غرييه) أمامه كنموذج يسهر على مخالفته، هكذا يمكننا أن نقول بأن عمل هذا الكاتب ينهض انطلاقاً من سلسلة من الأنظمة الدلالية: الرواية الاستعمارية («الغيرة») الرواية الجنسية - البوليسية («بيت المواعيد»)[20] إلخ وأن تواتر هذا النسق يشير إلى نية معلنة في القيام بتحريفات سواء على صعيد الأساطير أو الأشكال التي تدعمها. تبعاً لذلك، فإن مستويين من مستويات «الغيرة» سيكونان محط اعتبار من طرف (لينهارت): من جهة، معالجة الأساطير (الحياة الاستعمارية، والزيجة ذات الأطراف الثلاثة حيث تتحكم الغيرة) التي يتم انتزاعها من حالتها كأساطير لتحول إلى وقائع أدبية؟ ومن جهة أخرى، ابراز الخاصية النوعية للحكي كنص، في مستوى الوسائل المعجمية والتركيبية المستعملة.

ولدراسة المستوى الأول، يقتبس (لينهارت) الخطاطة التي اقترحها (رولان بارت) والتي تحلل الاسطورة على هذا النحو:

لغة   1 - دال 2 - مدلول 3 - دليل.

أسطورة: 1 - دال (شكل) 2 - مدلول (مفهوم) 3 - دليل (دلالة).

حيث يلاحظ التقابل بين اللغة والأسطورة منظوراً إليها - في إطار ثنائية سوسير - ككلام. ونظراً لأن علم الدلالة قد أخذ منذ مدة يتساءل حول بعض مفاهيمه، فإنه قد وقع هجر ثنائية (لغة - كلام) بسبب عدم امكانية تحديد عملي لمفهوم لغة. ودون تبني مقابلة شومسكي بين (القدرة) و(الانجاز)، فإن (لينهارت) يقبل بالتفرقة بين مختلف حالات النظام الدلالي اللسني للغات الفردية Idiolectes -

وهي الحالات الخاصة بكل نمط من الانتاج الخطابي، وفي حالة «الغيرة» سيكون علينا، بصفة خاصة، أن نلاحظ وجود انتاجين مختلفين: 1) الأسطورة (الاستعمارية، البرجوازية الصغيرة أو العقلانية) التي سنشير إليها كنظام دلالي ثان (ن. د 2): 2) و «الغيرة» كعمل أدبي، وسنشير أليها كنظام دلالي ثالث (ن. د. 3). إن القدرة اللسانية (المعجمية والتركيبية) لا يمكن أن تعتبر كياناً واحداً بالنسبة لنصوص باللغة التعدد، كما هو الحال هنا. لهذا يقع التفريق بين نظامين دلاليين في المستوى (1) - بمعنى مستوى اللغة (سوسير) أو القدرة (شومسكي) - اللذين سنسميهما، على التوالي، نظام دلالي أ 2 (ن. د أ2) ونظام دلالي أ 3 (ن. د. أ3).

إن الأسطورة، في حالة «الغيرة»، تنطوي على مفهوم هو الهيمنة الفرنسية، الديكارتية Cartesien هيمنة البيض. ويجب أن نلاحظ أن وظائف الأسطورة الاستعمارية تفترض مفهوماً ليس أقل أسطورية عن فرنسا والفرنسيين. ومع ذلك، فالأمر لا يتعلق مباشرة بالأسطورة، ولكن بنص يضع نفسه في علاقة بها، متجاوزاً إياها، بالمعنى (الهيجلي) للتجاوز. إن تحريفاً طفيفاً لأسلوب ومعجم «الغيرة» يكفي ليفضح الدعة الأسطورية ويبرز مكان المفهوم الأسطوري (في: ن. د. ب) عن الاستعمارية الامبريالية، مفهوماً آخر يظهر عكس الأسطورة، ويمكن تسميته وعياً استعمارياً شقياً (في: ن. د ج). فإذا اعتقدنا أن المفهوم الثاني قد ظهر تاريخياً في لحظة انتشار مفهوم «الزنوجة» Negitude[21] فإننا سنميل إلى أن نقابله بمفهوم «بيوضة» Blanchitude التي لا تستمع إلا إلى حدس مظلم يعلن نهايتها.

بعد ذلك يحلل (لينهارت) الأسطورة الثانية، وهي الزيجة ذات الأطراف الثلاثة. وفي هذا الصدد يرى أن الغيرة كعاطفة «تتضمن معنى الخشية من فقدان شيء» في (ن. د. ب) تغدو (Jalousie)، أي ستارة شباك في (ن. د. ج) مما يدفع الحكي إلى أن يخلق طريقة نظر خاصة. غير أن التحول لا يقف عند هذا الحد. فالوضعية المركزية لكلمة (Jalousie) باعتبارها كلمة مزدوجة المعنى (عاطفة - ستارة شباك) تشهد بوضوح أن الانزلاق من معنى إلى آخر يجعل مجمل نظام القيم المرجعي يتحول تبعاً لذلك. وبالفعل، فإلى جانب الزواج البرجوازي، تتشخص أيضاً الامبريالية الاستعمارية، التي هي نتاج الجمهورية الثالثة. وفي

عمق المشهد، يتجلى التقابل الجدولي: زيجة فرنسية/ تعدد الزوجات الافريقي، الذي يحيل بدوره على التقابل ثقافة/ طبيعة. وكمثال على طريقة الحكي الخاصة، التي تنتج عن ذلك التحول، يستشهد (لينهارت) بفقرة من الرواية، حيث يقف (الزوج) وراء ستارة الشباك المغلق متأملاً الخارج، فيلاحظ بأن ما كان يجب أن يظهر كمدات «سواد» يتحول، بشكل مدهش، ألى مدات «بياض». إن ما يوصف لنا هنا ليس واقعاً محايداً، وإنما نتيجة نشاط عقلي لشخص أبيض، في وقت غدت فيه عقلانيته السلفية ممارسة هوسية.

وعندما يحلل (لينهارت) وضعية المعنى في الحكي، يشير إلى أن العلاقة التي تقوم بين مكانين مرجعيين جد مختلفين مثل (ن . د . ج) تعكس التحليلات التي اقترحها (جان ريكاردو) تحت عنوان: «الوصف الخالق»[22]، وبالضبط النمط الرابع من العلاقة بين الوصف والمعنى، حيث ينتج الوصف عن توجيهات شكلية. إن الوصف، في هذا النمط، يخلق عالماً ويميل إلى إثارة معنى يدخل وإياه في نزاع. ويعترف (لينهارت) أن هذا النزاع ضد المعنى هو علامة حداثة في الأدب المعاصر، غير أنه يؤاخذ (ريكاردو) على اعتبار «التوجيهات الشكلية» مبدأ خالقاً للوصف، ويرى أن معنى الصراع ضد المعنى هو رفض «المؤسسة الدالة» institution signifiante أي الجهات التي تعطي الشرعية للأساطير الحالية. إن الصراع ضد المعنى هو هذا الجهد الذي يبذله الأدب للانفصال عن ذاته كممارسة دالة متشيعة لنظام اجتماعي لم يعد يوحي لا بالثقة ولا بالاحترام.

وبعد أن يفحص أوضاع التشخيص، على ضوء هذا الصراع، في رواية «الغيرة»، يعمد (لينهارت) إلى ملاحظة كيفية استيعاب كتاب الحقبة الثالثة (سيلين *Céline*، وليريس *leiris* وجيد *Gide*) للعالم الاستعماري. فإذا كانت الرواية الاستعمارية قد أتاحت، بواسطة الشكل الروائي، تملك الواقع الاستعماري وذلك لإدراجه ضمن أطر التشخيص والوصف الأدبي، كما مكنت من تغطية حاجات مستعمر في عصر التوسع ـ فإن كتاباً مثل أولئك، ما كان لهم ـ وقد قرروا ادانة الاستعمار ذاته ـ أن يضعوا أنفسهم على الطريق الأدبي الذي اقترح عليهم، وهكذا قطعوا صلتهم بشكل التعبير الأسطوري للاستعمار، وهو الرواية الاستعمارية، واستبدلوها بـ «كراسة السفر» carnet de route التي يعتقد

(لينهارت) «أن حمولتها الايديولوجية أخف وأن مرونتها تمكن من التعبير عن التساؤلات والشكوك». فإذا كان (آلان روب غرييه) قد استعاد التقليد الروائي، فإنه إنما فعل ذلك لكي يقطع صلته به. وعوضاً عن مراوغته، فضل أن يواجهه، لكي يرغمه على أن يقول اسمه، فيتعرف عليه وينزع قناعه.

الهوامش

---

(1) Collection *Critique»* - Edition de Minuit, Paris

(2) «الأدبية» مفهوم ينسب إلى (رومان جاكوبسون)، ويقصد منه «دراسة ليس الأدب وإنما ما يجعل من الكتابة أدباً».

(3) *Pour une sociologie du roman* - coll. «Idées». Gallimard, 1964

(4) نفس المصدر.

(5) «قضايا الرواية الحديثة»، ترجمة: صياح الجهيم، طبعة وزارة الثقافة، دمشق 1977 ـ ص 137.

(6) R. Barthes: *Le Degré zéro de l'écriture*, seuil, Paris - 1953

(7) المرجع المذكور بهامش 3.

(8) المرجع المذكور بهامش 6.

(9) المرجع المذكور بهامش 3.

(10) «نحو رواية جديدة»، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر. ص 119.

(11) مصطلحات من مصطلحات المنهج البنيوي التكويني كما حدده غولدمان.

(12) مصطلح استعمل في أدبيات «الرواية الجديدة» الفرنسية، وهو يعبر عن الوضعية الجديدة للراوي.

(13) *La route de Flandre*، رواية لـ ـ كلود سيمون Claude Simon ـ طبعة مينوي.

(14) *Dans le Labyrintire*، رواية لـ ـ آلان روب غرييه ـ طبعة مينوي.

(15) *L'emploi du temps*، رواية لـ ـ ميشال بيتور ـ طبعة مينوي.

(16) *Les Fruits d'or*، رواية لـ ـ ناتالي ساروت.

(17) راجع هذا النص في صفحة 39 ـ 40 من الكتاب الذي نقدمه. ومصدره مجلة دعائية تصدر عن شركة (Air - Afrique) ص 24، 1969.

(18) «Le discours de l'obsessionnel dans les romans de Robbe - Grillet» N° 233, octobre 1965. PP 608 - 637

(19) يلخص ـ آلان روب غرييه ـ «محتوى» هذه الرواية في صفحة 216 من «الغيرة». وتجب الإشارة إلى أن هذا النص، المتخيل، يعكس، في رأي (لينهارت)، مرحلة الانتقال من النمط الاستغلالي للاستعمار، إلى النمط المتعاون. أما بالنسبة لبنية «الغيرة» ذاتها، فهو نص «en abyme» أي أنه يعكس، على مستوى مجهري، بعض اللحظات الهامة في الرواية.

(20) *la maison des rendez - vous* رواية ـ لـ آلان روب غرييه ـ طبعة مينوي.

(21) ينسب هذا المصطلح إلى ـ ايميه سيزار A. Césaire

(22) راجع الهامش رقم 5.

منهج لوكاش في كتابه :
بلزاك والواقعية الفرنسية

عرض وتعليق :
ادريس الناقوري

يضم هذا الكتاب[1] أربع دراسات كتبها لوكاش في الاتحاد السوفيتي. تتناول الدراسة الأولى بالنقد والتحليل رواية بلزاك «الفلاحون». وتعالج الثانية رواية «الأوهام الضائعة» لنفس الروائي، وتستعرض الثالثة أهم الملاحظات التي أبداها بلزاك حول رواية ستندال، معاصره «ديربارم». اما الدراسة الأخيرة فهي عن أميل زولا بمناسبة عيده المئوي.

إن الكتاب بكامله يدور حول الرواية ونقدها. والرواية هنا حصراً هي رواية القرن التاسع عشر التي تمثلها أعمال ستندال ، بلزاك وزولا. والنقد هو الملاحظات والآراء التي عبر عنها بلزاك وستندال وزولا وبالأخص مؤلف هذا الكتيب، الذي اعتمد في دراساته هذه منهجاً واضحاً يتميز بكونه منسجماً علمياً.

والذي يعنينا من هذه الدراسات التي كتبها لوكاش وضمها مؤلفه المذكور، المنهج النقدي الذي اصطنعه المؤلف، لذلك فالملاحظات والانتقادات التي ابداها بلزاك بصدد رواية ستندال، وتلك التي أثارها زولا حول واقعية ستندال وبلزاك ذات فائدة مزدوجة لأنها تعتبر جزءا من المنهج النقدي عند لوكاش من جهة، وعنصراً أساسيا في تحديد المنهج الابداعي الذي يصدر عنه الروائيون الثلاثة. لا ندري بالضبط متى شرع لوكاش في كتابة هذه الدراسات ومتى فرغ منها، لذلك فتوثيق تاريخ كتابتها قد يكتنفه بعض الغموض والاضطراب. فالمؤلف يصرح في المقدمة التي كتبها للترجمة الفرنسية سنة 1951 بانه كتبها منذ خمس عشرة سنة أي في

عام 1936.

وفي المقدمة التي قدم بها الطبعة العربية من كتابه: دراسات في الواقعية الأوروبية[2]، وهو كتاب يضم جميع الدراسات التي تضمنها كتيبه عن بلزاك والواقعية الفرنسية، يؤكد لوكاش سنة 1968 ان هذه المقالات ظهرت لأول مرة باللغة الانجليزية عام 1950، بيد انها كانت قد صدرت جميعاً في الثلاثينات في الاتحاد السوفيتي، حيث ثارت حينذاك مناقشات واسعة بين المهاجرين المناضلين ضد الفاشية، حول الوسائل والأهداف، والسبل الكفيلة بايجاد أدب تقدمي معبر عن العصر[3].

من المؤكد إذن، على الرغم من صعوبة ضبط تاريخ التأليف، ان الدراسات كتبت في الاتحاد السوفيتي الذي هاجر اليه لوكاش سنة 1933، ولذلك فهي تندرج من الناحية الفكرية ضمن المرحلة الرابعة من مراحل تطور لوكاش التي تبدأ بهجرته الى الاتحاد السوفيتي 1933 وتنتهي بموت ستالين سنة 1954[4] وهي مرحلة انصرف فيها المؤلف الى الأبحاث الأدبية والجمالية واضطر الى قبول نظرية لينين حول الانعكاس وتأييد اعمال ستالين اللغوية كما يقول أرفون[5].
غير ان اهتمام لوكاش ببلزاك وبالواقعية الكلاسيكية عموماً يعود الى وقت مبكر: ففي المؤلفات الأولى التي كتبها هذا المفكر: (الروح والأشكال)، (نظرية الرواية) نجد إشارات الى الروائي الفرنسي الكبير. وفي المؤلف الثاني على الخصوص، كثيراً ما يحيل لوكاش الى روايات بلزاك ويقارنها بروايات بعض معاصريه او متقدميه.

فعل ذلك مثلاً في الفصل الخاص بالمثالية المجردة[6] وفي مواضع أخرى من نفس الكتاب[7]. وفي مؤلفات لوكاش اللاحقة[8] توطدت الصلة بين الاثنين على نحو أوسع وأعمق، حيث فاق اهتمام لوكاش ببلزاك اهتمامه بأي روائي آخر. وفي الواقع فان اهتمام لوكاش ببلزاك يدخل في سياق عام تحدده عنايته الفائقة بالآداب الكلاسيكية، الاغريقية، والكلاسيكية الجديدة (الأوروبية)، وبأدب القرن التاسع عشر الذي يمتد في مفهوم لوكاش من الثورة الفرنسية الى عصر بلزاك.

وقبل ان نعرض لمنهج لوكاش في دراساته عن بلزاك والواقعية الفرنسية لا بد

من التذكير بموضوع ومضمون الأعمال الروائية والنقدية التي عالجها لوكاش في كتابه هذا. تنتمي رواية (الفلاحون) الى القسم الخامس من (الكوميديا الانسانية)، العنوان العام الذي اختاره بلزاك لمجموع أعماله الروائية البالغ خمسين رواية. وعنوان هذا القسم الخامس: مشاهد الحياة الريفية. ويضم بالاضافة الى (الفلاحون) (طبيبي الريف) و(قسيس القرية).

ألّف بلزاك (الفلاحون) في مرحلة نضجه سنة 1844 ليصور من خلالها مأساة الطبقة الارستقراطية الفرنسية ومأساة صغار الملاك من الفلاحين وأفول الحضارة الاقطاعية. والصورة التي تشكل الاطار الواسع لهذه المأساة العامة تقوم على الصراع الدائر بين القوى الاجتماعية الثلاث التي تعتبر عصب الحياة في المجتمع الفرنسي في منتصف القرن التاسع عشر، ويرمز اليها بلزاك بكل من الرأسمالي الجشع المغتصب.. والاقطاعي مالك الأرض، والفلاح الصغير الكادح.

الطبقة الأولى يمثلها الرجل النبيل «مونت كورنيه» ذو العلاقات الواسعة والنفوذ الديني والسياسي الكبير.

ويمثل القوة الثانية، الفلاح المرابي (ريجو) الذي يستغل الفلاحين الصغار وينهب خيراتهم ويمتص جهودهم ويسخرهم لخدمته مدى الحياة.

وقد مكنت الاوضاع الاجتماعية، وعلاقات الانتاج السائدة آنذاك، هذه الطبقة الثانية من السيطرة على بقية أطراف الصراع ومن استغلال الموقف لصالحها فأضحت بذلك القوة الكبيرة التي تتحكم في علاقات الصراع القائمة بين القوى الثلاث. اما الفلاحون، القوة الثالثة، فهم الطبقة التي اضطرتها وضعيتها الاجتماعية وطبيعة الصراع الى مناهضة القوتين الأخريين: الطبقة الاقطاعية الأفلة، والطبقة البورجوازية الرأسمالية الناهضة من جهة، وأجبرتها على التحالف مع الرأسماليين ضد كبار الاقطاعيين من جهة ثانية. وقد أدّى تطور الصراع، بالفلاحين، الى السقوط، في نهاية المطاف تحت وطأة الاستغلال الرأسمالي البورجوازي. فما ان تحررت الطبقة البورجوازية من طبقة الاقطاع حتى أخذت تستغل الفلاحين وتحكم سيطرتها عليهم، فكانت بذلك السبب المباشر والموضوعي ـ في ظل الصراع الطبقي ـ في خلق مأساة الفلاحين: الطرف الثالث في الصراع الاجتماعي المحتدم حول الأرض.

هكذا استطاعت الرأسمالية ان تخرج من هذا الصراع منتصرة فكان انتصارها سببا لمأساة مزدوجة لحقت بالنبلاء والفلاحين على السواء. لذلك فالصورة التي تقدمها رواية (الفلاحون) ـ يقول لوكاش ـ كما هي في كل أعمال بلزاك الأخرى لم تكن مجرد هزيمة النبلاء، ولكنها كانت ايضا حتمية هذه الهزيمة. وما هو أهم، في هذه الرواية ـ حسب لوكاش ـ هو ان بلزاك، اهتدى الى تصوير مأساة صغار الفلاحين، ووفق في هذا التصوير من حيث أراد ان يصور مأساة الوضع الارستقراطي فحسب. يقول لوكاش:

«فان ما فعله بلزاك في هذه الرواية، هو في الواقع على العكس تماما مما قد شرع في فعله، فما صوره في روايته لم يكن مأساة الوضع الارستقراطي بل مأساة صغار الملاك من الفلاحين»[9].

تمثلت مأساة الفلاحين في ظهور جيل من أمثال (ريجو) انبثق عن البورجوازية الثورية سنة 1789. في فترة لم تكن فيها الطبقة العاملة الفرنسية قد تطورت بالقدر الكافي، بحيث يتسنى لها القيام بالثورة بالتحالف مع الفلاحين. وانعكست هذه العزلة الاجتماعية للفلاحين المتمردين في تشوشاتهم الطائفية وفي تكتيكاتهم المتطرفة الزائفة[10].

لقد ناضل الفلاحون من أجل الحصول على قطع أرضية وملكيات صغيرة خاصة بهم ونجحوا في ذلك. والرواية التي تدور حول هذا الصراع من أجل تقسيم الضيعة الكبيرة، تبدأ بوصف الصحفي (بلونديت) للكمال الارستقراطي الذي عم عالم الريف بما فيه مقر (مونت كورنيت) وتنتهي بمنظر حزين يرثي فيه بلزاك الجمال الغابر وهو يتلاشى عند تقسيم الضيعة الى ملكيات صغيرة بين الفلاحين. والفلاحون حين يصارعون من اجل الأرض انما يستعيدون حقا ضائعاً ويحيون تقاليد ثورية راسخة توجتها ثورة 1789: «لقد امتلك الفلاحون الأرض التي حرمتهم منها القوانين الاقطاعية على مدى اثني عشر قرناً، ومن هنا كان حبهم للأرض التي قاموا بتقسيمها فيما بينهم لدرجة انهم قاموا بتقسيم خط المحراث الى نصفين»، كما يقول الأب بروسيب في الرواية[11].

يبدأ لوكاش في تحليله للرواية بابراز أهميتها من الناحية الموضوعية والتاريخية. فهي أولا تعرض لموضوع هام يتجسد في الصراع الطبقي من اجل الحصول على

ملكية عقارية. وهي ثانيا تعد أهم عمل كتبه بلزاك في مرحلة نضجه. وقد عبر عن هذه الأهمية المؤلف نفسه بقوله: «على مدى ثماني سنوات، ولأكثر من مائة مرة وضعت هذه الرواية جانباً ثم عدت من جديد الى تناول اهم كتاب أريد ان أكتبه»[12]. وبعد ذلك ينتقل لوكاش الى بيان عظمة بلزاك من خلال التأكيد على صدقه الفني وأخلاقه الفكرية العالية. ان هذا الصدق هو الذي جعل بلزاك يضحي بأفكاره الايديولوجية لصالح رؤيته الفنية. وما يجعل بلزاك رجلا عظيماً - يقول لوكاش - هو الصدق العنيد الذي صور به الواقع، حتى ولو تناقض هذا الواقع مع آرائه وآماله ورغباته الشخصية[13].

إن واقعية بلزاك الصادقة، واخلاصه الفني يعدان من الأسباب التي شدت لوكاش اليه ودفعته الى الاعجاب به واعتباره نموذجاً في الرواية الكلاسيكية، ان على مستوى الكتابة النثرية او على مستوى المنهج الابداعي. ومن هنا نفهم الاهتمام المتزايد الذي أولاه لوكاش لبلزاك، ونفهم كذلك الاطراء الذي ما فتىء يغدقه عليه في كل مناسبة وخاصة في مؤلفه هذا. يقول: وعندما عالج بلزاك هذه المشكلة (الصراع الطبقي في الريف) في أوج قدراته الابداعية وبمنهجه الشخصي الخاص، قدم من خلال قدراته ككاتب نقدا صريحا للأفكار التي تمسك بها بكل شدة حتى نهاية حياته كمفكر سياسي. لقد رسم بلزاك مأساة الملكيات الكبيرة الارستقراطية بكل الغنى التي تملكه عبقريته الأدبية. وعلى الرغم من انه صور الفلاحين الجائعين البؤساء، بعداء بالغ،، فإن بلزاك الواقعي العظيم، كما كان بالفعل، يقدم لنا مع ذلك صورة تذكارية محكمة التوازن، للقوى التي كانت تتصارع على الجانبين[14].

وبما ان اعجاب لوكاش ببلزاك ليس مجانياً، فهو كثيراً ما يأتي مشوباً بالحيطة، وما أكثر ما تتخلله انتقادات لاذعة ولكنها صحيحة يوجهها لوكاش الى الروائي الكبير. ومن أهم هذه الانتقادات قصور بلزاك عن إدراك أسباب التطور الموضوعي، وعجزه الفكري عن استيعاب حركة التاريخ في صيرورتها الواقعية وآفاقها الرحبة، على الرغم من انه عاصر ظهور الفكر الاشتراكي وتحركات الطبقة العاملة في فرنسا، هناك من غير شك عدة مبررات تفسر هذا الموقف الرجعي من مسألة التطور ومن الثورة الفرنسية، منها انتماء بلزاك الطبقي، وولاؤه الديني

والسياسي: (كان مقتنعاً بأن المسيحية تشكل الأساس الايديولوجي الوحيد الذي يمكن من انقاذ المجتمع، ورأى في الرأسمالية الأساس الاقتصادي الوحيد لبناء المجتمع المتطور ومن هنا إعجابه بنابليون وتعاطفه مع طبقة النبلاء في روايته هذه..) ولكن هناك ما هو أهم من كل هذا وهو أن بلزاك لم يفقد قط إيمانه بالنهضة الانسانية والاخلاقية، وأمله في ان تتحقق على أوسع نطاق. والخلاف الذي يبعده عن لوكاش يكمن في الوسائل المؤدية الى تحقيق هذا الهدف لا في الهدف نفسه. والملاحظة التي يمكن استخلاصها من تحليل لوكاش لرواية (الفلاحين) هي ان هذا التحليل كان مشبعاً أكثر بالفكر المادي الجدلي ومثقلاً بمقولات ماركس وانجلز. ولا أدل على ذلك من العبارات الصريحة والمباشرة التي استعارها لوكاش من زعيمي الماركسية والتي كان يرصع بها من حين لآخر فقرات تحليله، ومنها مثلاً قوله عن واقعية بلزاك في «انه كشف النقاب عن الوجود الاجتماعي كأساس للوعي الاجتماعي، وعلى وجه الدقة، ظهر ذلك في التناقضات بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، تلك التناقضات التي كشفت عن نفسها بالضرورة في كل طبقة من طبقات المجتمع ...»[15]، ومنها كذلك استشهاداته وإحالاته الكثيرة على ماركس وأنجلز.

ونجد في منهج لوكاش كذلك بعض رواسب مرحلة الشباب ونعني بها المصطلحات التي سادت كتاباته الأولى مثل: الكلية، الرؤية للعالم، النموذج، اما مفهوم الواقعية فهو ـ على ما يبدو ـ مستمد من أبحاثه عن الواقعية الكلاسيكية التي تتغلغل في منهج بلزاك الابداعي وتختلف عن الطبيعة الفوتوغرافية التي ألزم بها اميل زولا نفسه. هذه الواقعية البلزاكية كانت محط تنويه كل من ماركس وانجلز، وعرفها لوكاش بقوله: «وتنهض واقعية بلزاك على التنسيق الكامل بين الصفات الفردية المميزة لكل شخصية من شخصياته من جانب، وبين الصفات التي تميز هؤلاء الأفراد بوصفهم ممثلين لطبقة من الطبقات من الجانب الآخر. ولكن بلزاك يذهب الى أبعد من ذلك، فهو يلقي الضوء على الملامح الخاصة التي يشترك فيها ـ من وجهة النظر الرأسمالية ـ الناس المختلفون الذين ينتمون الى مجموعات مختلفة داخل المجتمع البورجوازي»[16].

ويختم لوكاش تحليله لهذه الرواية بملاحظة توضح قصور الرؤية عند بلزاك.

فهو وإن تمكن بنجاح من تصوير بأس الفلاحين فانه لم يستطع ان يقدم اية امكانية للخروج منه. وعبقريته تكمن هنا لأنه صور ذلك البأس والفشل وضياع الوهم بطريقة واقعية بوصفها ضرورة لا مناص منها.

وتقودنا عبارة (ضياع الوهم) الى رواية بلزاك الثانية في كتاب لوكاش. «الأوهام الضائعة» هي رواية بلزاك الثانية التي حظيت باهتمام لوكاش. وتنتمي الى القسم الثاني من (الكوميديا الانسانية) الذي يحمل عنوان: مشاهد الحياة الاقليمية. كتبها بلزاك ما بين سنتي 1835—1843، اي قبل كتابته رواية (الفلاحون). والروايتان معا تمثلان مرحلة النضج بالنسبة لمؤلفها. ويذهب لوكاش الى ان بلزاك خلق بهذه الرواية نمطاً جديداً من الرواية، كان مقدراً له ان يؤثر تأثيراً حاسماً على التطور الأدبي في القرن التاسع عشر، وهذا النمط الجديد هو الرواية التي تعالج ضياع الوهم، وتبين كيف يتحطم مفهوم الحياة لدى أولئك الذين يعيشون في مجتمع بورجوازي، وهو مفهوم قائم بالضرورة على الرغم من انه زائف، على صخرة القوى الرأسمالية الغاشمة.[17].

قبل ان يتحدث لوكاش بتفصيل عن موضوع الرواية ويحلل شخوصها، يشير الى كتابات روائية سبقت رواية بلزاك ومهدت السبيل لها، منها (دون كيشوت)، (ابن أخ رامو)،(الأحمر والأسود)، (اعترافات فتى العصر) وكلها تعالج موضوع انهيار الأوهام، بعد سقوط نابليون وعودة حكم البوربون وثورة يوليو، حيث أصبحت المثل البطولية البورجوازية مجرد زينات سطحية، وكماليات زائدة بالنسبة لحقائق الحياة اليومية الراشدة، وامتد الطريق الرأسمالي الذي اختطته الثورة الفرنسية ونابليون الى آفاق عالمية ملائمة وسهلة المنال.

وكان على الطلائع البطولية ان تختفي لتفسح مكاناً للمستغلين المنحطين من المضاربين والمحتالين الذين انجبهم التطور الجديد[18].

إن الاطار العام الذي تتحرك فيه الرواية يتحدد في الانتقال المفاجيء الذي أحدثه التطور الرأسمالي في المجتمع الفرنسي في نهاية العصر البطولي حيث سيطرت علاقات الرأسمال على كافة مرافق الحياة وعم الاستغلال والربا والفحش، القرية والمدينة، وسخرت البورجوازية الرأسمالية كل شيء لصالح تطورها وتجذرها. ان هذه العملية الاجتماعية العامة وما رافقها من تحول في

البنيات التحتية ومن تطور في البنى الفوقية هي موضوع رواية: «الأوهام الضائعة». والرواية تعالج بالتحديد تحول الأدب، وكل ايديولوجية معه الى سلعة. «وهذه الرسلمة الكاملة لكافة مجالات النشاط العقلي والأدبي والفني جسدت المأساة العامة لجيل ما بعد نابليون في نماذج اجتماعية بالغة النفاذ والعمق لم توجد في كتابات احد من معاصري بلزاك، حتى في كتابات ستندال معاصره العظيم»، كما يقول لوكاش.

يستند لوكاش في تحليل هذه الرواية ـ كما فعل في الرواية السابقة ـ الى منهج اجتماعي تاريخي يربط الظاهرة الأدبية بحركة الواقع، ويفسر آلياتها وأبطالها وشكلها الفني على ضوء مضمونها الذي يعكس حركة الصراع الاجتماعي. إلا ان لوكاش في هذه الرواية يعنى بكيفية ملحوظة بالشكل الفني من خلال تركيزه على شخصيتين: (دافيد سيشار) و(لوسيان دي روبمبري) الأول مخترع اكتشف طريقة أرخص لصناعة الورق وأصبح مع ذلك عرضة للاستغلال الرأسمالي، والثاني شاعر يبيع أرقى وأرق القصائد في السوق الرأسمالية. وتباين هاتين الشخصيتين وردود فعلهما ازاء الاستغلال الرأسمالي يعطي للرواية حيويتها وقيمتها الفنية. وبالاضافة الى مصطلح النموذج الذي يطبقه لوكاش على هاتين الشخصيتين، يوظف مفهوماً آخر يطلق عليه تسمية «الاذعان للمصير» ويمثله في هذه الرواية سيشار وفي رواية (الأحمر الأسود) جوليان سوريل. وهو يعتبر ان هذا المفهوم بالغ الأهمية في الأدب البورجوازي للقرن التاسع عشر[20].

وبعد ان يبين ان رواية (الأوهام الضائعة) رواية شاملة ومتكاملة، بقدر ما هي رواية فرد معين، وأنها متماسكة البناء تماسكا عضويا، يعيب عليها عدم قدرتها على استيعاب كل أبعاد وحياة شخصياتها. إلا انه يعتبر ان هذا العيب هو الذي يعطي للرواية حيويتها الدافقة ويبرر من جهة أخرى الشكل الدائري في البناء الذي يجعل من روايات بلزاك رواية واحدة تكتمل عبرها الشخصيات النموذجية وتتحدد معالمها وأبعادها. وهذا الارتباط الدائري هو الذي يميز روايات بلزاك ويساعد على تطوير شخصياتها تطويراً كاملا غير مفتعل[2].

ويثير لوكاش في تحليله قضايا نقدية هامة تتعلق بالأنموذج، وبما هو عارض وجوهري في الفن وبمسألة المصادفة والواقعية البلزاكية وعلاقة الشكل بالمضمون،

والموضوعية في الأدب. . . ليخلص في الأخير الى التأكيد على ان بلزاك صور في هذه الرواية الكفاح العظيم الأخير ضد إهدار النظام الرأسمالي لكرامة الانسان، بينما رسم خلفاؤه صورة لعالم رأسمالي أهدرت فيه كرامة الانسان بالفعل[22].

تدور دراسة لوكاش الثالثة حول نقد بلزاك لمعاصره ستندال. وتتخذ منطلقها الخاص من مقالة هامة وعميقة كتبها بلزاك سنة 1840 حلل فيها رواية ستندال (دير بارم) (La chartreuse de Parme) ومن الرد الذي نشره ستندال في نفس السنة، عبر فيه عن مواقف اتفاقه واختلافه مع بلزاك وضمنه دفاعه عن روايته.

بعد ان يبين لوكاش أهمية مقالة بلزاك ورد ستندال في تاريخ الأدب، بوصفهما وثيقتين تثبتان اتفاق الروائيين الجوهري حول المشكلات الأساسية للواقعية، وبعد ان يشير الى الدوافع التي حفزت (بلزاك) على كتابة مقالته، يلخص أهم الملاحظات التي أوردها بلزاك ورد ستندال عليها، كل ذلك في إطار منهج نقدي شامل يستوعب منهج الكاتبين الفرنسيين الابداعي ويتجاوزه. وتنحصر المحاور الأساسية التي بنى عليها لوكاش دراسته في النقاط التالية:

1— تطور الرواية الفرنسية ومكانة بلزاك في مجرى هذا التطور.
2— تحليل بلزاك لرواية (دير بارم) والموقف من الرومانتيكية.
3— إعجاب بلزاك بالرواية وملاحظاته عليها: نقده لأسلوب ستندال ولغته.
4— موازنة لوكاش بين الروائيين الكبيرين وموقفه النقدي منهما.

لتفصيل القول في النقطة الأولى يذكر لوكاش أن (بلزاك) بدأ بتحديد الاتجاهات الكبرى للأسلوب الروائي بهدف تحديد موقعه الخاص في تاريخ الأدب الفرنسي، وهذه الاتجاهات يحصرها (بلزاك) في ثلاثة:

1— أدب الأفكار ويمثله: فولتير- لوساج من القدماء، وستندال وميريمه من المحدثين. وبلزاك يعتبر ستندال أبرز ممثل له حديثا.

2— أدب الصور: وتمثله أعمال الرومانتيكيين: شاتوبريان، لامارتين، هيجو.

3— ويطلق بلزاك على الاتجاه الثالث اسم «الانتقائية الأدبية» الذي يعتبره مزيجاً من الاتجاهين السابقين، ويعتقد انه هو نفسه يمثل هذا الاتجاه.

ان الاتجاه الثالث ـ في نظر بلزاك ـ يتناقض مع الاتجاه الأول، اي مع طريقة ستندال في الكتابة، ولكن هذا التناقض ـ كما يوضح لوكاش، لا يقف عند مسألة الشكل والكتابة، بل يقود الى خلاف حول الموقف من الرومانتيكية التي قبلها بلزاك بحذر، ورفضها ستندال «لأن الرومانتيكية بأوسع معاني هذه الكلمة، ليست مجرد اتجاه أدبي او فني، ولكنها تعبير عن الموقف الذي اتخذ تجاه تطور المجتمع البورجوازي فيما بعد الثورة»[23].

وحين يحلل (بلزاك) الرواية يبين اتفاقه مع صاحبها ويعلن صراحة عن إعجابه بنموذجيتها العالية وبنائها المحكم وخاصة في قسمها الأول، كما يعجب بمضمونها الفكري وبشخصياتها: مثل اميري بارم ووزيرها الكونت موسكا، والشخصية الثورية فيرانتا بالا... وتثيره على الخصوص واقعيتها وأبطالها النموذجيون..

إلا أنه ـ مع هذا الاعجاب ـ لا يتردد في تسجيل اعتراضاته عليها وملاحظاته النقدية.

وتتلخص اعتراضاته في بعض البنيات الحكائية التي لا تربطها، حسب بلزاك، أية صلة بالرواية مثل قصة شباب فابريس (دل دنجو) وتصوير أسرة دنجو وخلافها مع فابريس.. ومن هذه الملاحظات كذلك ما قرر بلزاك حول البناء حين قال: «كان ينبغي على رواية (دير بارم) أن تتركز وتتحدد بشكل صارم حول الصراعات الدائرة في بلاط بارم».

وإذا كان بلزاك قد أعجب بقدرة ستندال على رسم الشخصيات بطريقة موجزة وعميقة فإنه انتقد أسلوبه وأشار الى الاخطاء اللغوية التي ارتكبها والى جمله، مبينا ان جمله الطويلة مبنية بناء رديئاً وجمله القصيرة هشة تفتقد الرصانة. وقد دافع ستندال عن أسلوبه واعترف بأخطائه ولكنه قال «لسوف يكون نجاحاً عظيماً اذا قامت مدام صاند بترجمة (دير بارم) الى اللغة الفرنسية، ولكنها كي تعبر عن كل ما هو متضمن في المجلدين الحاضرين فانها سوف تحتاج الى ثلاثة او أربعة مجلدات، أرجو ان يوضع هذا في الاعتبار». وستندال بهذا انما يعبر عن خلافه الحاد مع الأسلوب الرومانتيكي الذي لم يرفضه بلزاك، وعارضه هو بسخرية لاذعة. ويستخلص لوكاش من نقد بلزاك ان الخلاف بين الرجلين خلاف بين

منهجين ابداعيين أولهما يقوم على البناء الدائري وتمثله روايات بلزاك وثانيهما يتخذ من الرواية سيرة ذاتية للبطل وتمثله روايات ستندال. ويرجع تباين الأسلوب عند كل منهما كذلك الى اختلاف نظرتيهما الى العالم والى الموقف من الرومانتيكية. واذا كان الكاتبان يتفقان حول بعض المشكلات الجوهرية المرتبطة بالواقعية وبتصورهما للعالم، فإن وجهة نظر ستندال الى العالم كانت اكثر وضوحاً وأكثر تقدماً من وجهة نظر بلزاك. والمفارقةُ هي أن يكون بلزاك قد صور مرحلة 1789—1848 بطريقة أكثر اكتمالا وعمقا من ستندال.

وفي مجال المقارنة بين الأثنين ينتقد لوكاش بلزاك لأنه أخفق في فهم شخصية (فابريس) وحالت رؤيته الفنية ومنهجه الأبداعي دون إدراك نموها وتطورها عبر علاقات الصراع، ويأخذ على ستندال نزعته الرومانتيكية، وهذا ما أدى بلوكاش الى عقد مقارنة بينه وبين الرومانتيكيين: (شيلر ـ هولدرلن ـ هيجو). . .

ويختم لوكاش دراسته بتقييم عام يحدد فيه موقع كل من الكاتبين معبراً عن انحيازه الصريح نحو بلزاك لأنه «بسبب موقفه من الحياة يعتبر الكاتب الأعظم بين الكاتبين الواقعيين العظيمين (بلزاك وستندال) وهو على الرغم من تقبله الواسع للعناصر الرومانتيكية في رؤيته للعالم وفي الأسلوب الذي كتب به، فانه عند الحساب الأخير أقلهما رومانتيكية»[24] وعلى هذا النهج نفسه يقود لوكاش مقالته عن زولا. وزولا كما هو معروف هو مؤرخ الحياة الخاصة في عصر الامبراطورية الثانية في فرنسا، كما كان بلزاك مؤرخ الحياة الخاصة في عصر الاصلاح وملكية يوليو. وتفصل بين الاثنين أحداث هامة منها عام 1848، وأيام يونيو الدامية والحركة المستقلة الأولى للطبقة العاملة. ويتميز زولا عن بلزاك بكونه قد خاض معركة شجاعة ضد التطور الراسمالي الرجعي في فرنسا في ميدان الأدب والسياسة على السواء. ولكن انتماءه الطبقي اثر على منهجه الابداعي الذي أراد من ورائه ان يتجاوز منهج بلزاك ويحل محله منهجاً «علمياً» يقوم على مبدأ التطابق بين الجسم الانساني والمجتمع البشري، وعلى أساس هذه النظرة العضوية الى الواقع الاجتماعي في عصره انتقد زولا بلزاك وستندال واعتبرهما رومانتيكيين خاطئين. كما اعتبر بعض شخصياتهما مفتعلة وزائفة وغير عادية. ووصف بلزاك بأنه كان موغلاً في الخيال. في هذه المقالة التي تتحدث عن الكتاب الثلاثة: بلزاك،

ستندال، زولا، يستغل لوكاش الموقف ليبدي رأيه في كل واحد منهم. ومنذ الوهلة الأولى تبدو عواطفه نحو بلزاك وستندال: انه يقدر زولا، كاتب اليسار التقدمي ويحمد له مواقفه ونضاله (دفاع زولا عن دريفوس ـ نضاله السياسي والأدبي. . .)، ولكنه من الناحية الفنية يراه دون الكاتبين الواقعيين، وهكذا يدافع لوكاش عن ستندال حين ينتقده بلزاك، ويدافع عن ستندال وبلزاك معا حين يهاجمها زولا. وفي جميع الحالات يظل هواه مع بلزاك الذي يجسد في رأيه الكاتب النموذجي الذي حقق تفوقاً عالياً في الكتابة الابداعية الواقعية. وما أكثر ما يقارن لوكاش واقعية بلزاك بواقعية زولا، لا لشيء سوى لتقرير وتوكيد حكمه النقدي الثابت وهو أن واقعية بلزاك صادقة وصحيحة وموضوعية، وواقعية زولا «الطبيعية» زائفة وسطحية ومدعية. لقد أفاد زولا من أسلافه الواقعيين وفي طليعتهم ستندال وبلزاك ولكنه انتقدهما بعنف وحاول ان يتجاوز نواقص منهجها الابداعي، وسعى محله الى إحلال مبادىء منهج جديد يستطيع أن يؤثر تأثيراً خصباً على تطور الواقعية الفرنسية. وخطيئة زولا هي انه لم يستطع ان يسيطر على تصوره الجديد لمفهوم الواقعية، وقد انعكس هذا العجز على مفهومه المنهجي الابداعي فقصرت بذلك رؤيته الفنية وبقيت دون رؤية بلزاك الجدلية في جوهرها.

أن جوهر نقد زولا لستندال وبلزاك ينحصر في انها عانيا معا من الرومانتيكية الخاطئة وان شخصياتها مفتعلة وزائفة وغير عاديتين. وهو يخص بلزاك بعيب يعبر عنه بالخيال الجامح الذي ساقه الى المبالغة والى ارادة خلق العالم على مثال صورة خاصة في ذهنه[25].

وعند لوكاش أن هذا النقد قائم على غير أساس صحيح لأن صاحبه لم يفهم حقيقة المنهج الابداعي الذي اختاره بلزاك بسبب انفصاله (زولا) عن الحياة الاجتماعية في عصره وبسبب عزل الفن ونفسيات الشخصيات عن جذورها الاجتماعية. ولوكاش يوجه هذا النقد إلى زولا على أرضية من التراث الماركسي وبالاعتماد على (لافارغ) الذي قارن بين منهجي زولا وبلزاك وتوصل إلى نتيجة أساسية تتفق وبيانات زولا عن منهجه الأدبي الجديد، وهي أن هذا الروائي كان بمثابة مخبر صحفي للواقع يكتفي بالسطح ولا يتعمق الجوهر، على النقيض تماماً مما كان يفعله بلزاك.

ربما بحث وتطبيقات زولا على أنه فشل في تحقيق الواقعية في مفهومها السليم، فهو لم يستطع نظرياً وعملياً بلورة مفهوم جديد للواقعية يتجاوز به الواقعيين الكبار. وإذا كان زولا قد أصبح كاتباً كبيراً فما ذلك إلا لأنه لم يلتزم دائماً، وبشكل ثابت بمنهجه الابداعي الخاص[26]. ومع ذلك فهو لا يمثل «انتصار الواقعية» الذي حققه بلزاك والذي حظي بتنويه ماركس وانجلز.

وهناك سبب آخر يفسر به لوكاش نجاح بلزاك واخفاق زولا هو الصدق الفني الذي تميزت به أعمال هذا الروائي. فبلزاك لم يتورع عن وصف تناقضات الواقع بصدق وأمانة حتى وإن تعارضت مع افكاره الخاصة. لقد عانى بلزاك من هذه التناقضات وأثمرت هذه المعاناة «انتصار الواقعية» الذي كان وليد الصراع. ويدل هذا الانتصار على أن أهداف بلزاك الفنية لم تقف حجر عثرة في سبيل التصوير الشامل والنافذ للواقع الاجتماعي. وما يميز زولا عن بلزاك هو انتقاء هذه الثغرة الواسعة بين أفكاره السياسية والاجتماعية، وبين الاتجاهات النقدية الاجتماعية في أعماله. لذلك فإن منهج زولا الفني هو الذي حال بينه وبين تصوير واقعي عميق للحياة، وكان حجر عثرة في طريقه وفي طريق جيله كله.

ولوكاش، حين يقارن بين الاثنين يستغل الثغرات التي تتكاثر في روايات زولا ليوجه نقداً قاسياً إلى منهجه الابداعي. فهذا المنهج الذي يتصف بالعلمية ويبحث عن العادي والمتوسط بوسيلة احصائية قائمة يشير، في رأي لوكاش، إلى نهاية الأدب العظيم وإلى الصراع الذي عاشه صاحبه في واقعه الاجتماعي والذي انعكس داخل اطار منهجه الابداعي الخاص ـ والفرق بينه وبين بلزاك في هذا واضح وكبير: فالمعركة عند بلزاك تدور بين الواقع وتحيزاته السياسية، أما عند زولا فهي معركة بين منهجه الابداعي «والمواد» الحاضرة[27]. ويعزو لوكاش ضعف الروايات التي كتبها زولا إلى طغيان المذهب على المنهج الابداعي. وقد نشأ عن هذا التمسك بالمذهب النظري: العلمي والوضعي، موقف غريب يتلخص في أنه على الرغم من اتساع أعمال زولا «فإنه لم يبدع أبداً شخصية واحدة تنمو وتصبح نمطاً أو مثلاً سائراً ـ غالباً ما يتمثل في إهاب شخصية حية ـ مثل شخصيتي الزوجين (بوفاري) أو شخصية الصيدلي (هوميس) عند فلوبير، ولا داعي لذكر الشخصيات الخالدة التي أعطاها لنا المبدعون من أمثال بلزاك وديكنز»[28].

صحيح أن زولا أبدع بطريقة تستحق الاعجاب في تصوير المتاجر والأسواق وبورصة الأسهم وملاعب سباق الخيل وساحات المعارك وقاعات المسرح، وصور زخارف الحياة العصرية بطريقة خلابة وموحية لم يستطع أن يضارعه فيها غيره من الروائيين، ولكن هذا التصوير لا يمس سوى الزخارف الخارجية، لأنه لا يقدم المؤسسات الاجتماعية من خلال علاقات انسانية وأهداف اجتماعية تكون بمثابة البطانة في صورةتلك العلاقات. ولهذا بقي الإنسان وبيئته منفصلين بشكل حاد دائماً في كل أعمال زولا.

ولا يكتفي لوكاش بهذا النقد بل يعيب كذلك على زولا سقوطه في الرومانتيكية وهي المأزق الذي واجه المدرسة الطبيعية الفرنسية وعجز زولا عن الخروج منه. في هذه المقالة حرص لوكاش على اظهار حقيقة زولا في ضوء جديد حين قارنه ببلزاك، فانتقد مذهبه «الطبيعي» ومنهجه الابداعي بيد أنه لم يتردد في التنويه به في الوقت المناسب كذلك. وعندما يتطلب منه الموقف اصدار حكم عليه - في اطار التقييم العام - يلتمس له العذر ويفسر حالته بالظروف الموضوعية وبطبيعة النظام الرأسمالي الذي صارعه زولا دون هوادة. يقول لوكاتش: «ومن ثم فإن مصير زولا يعد واحدة من المآسي الأدبية في القرن التاسع عشر. فلقد كان زولا واحداً من أصحاب تلك الشخصيات الكبرى التي كانت مواهبها وملكاتها الإنسانية تتيح لها انجاز الأعمال العظيمة ولكن النظام الرأسمالي عاقها عن انجاز ما كان مقدراً لها وحال بينها وبين أن تجد نفسها في اطار فني واقعي حقيقي»[29].

إن الصراع المأساوي الذي خاضه زولا ضد الرأسمالية تجلى في أعماله الروائية وإن كان هذا النظام عجز عن قهر زولا الإنسان الذي انتصب شامخاً برأسه فوق مظاهر الفساد والديمقراطية المزيفين في عصره، كنموذج للبورجوازي الشريف والجسور الذي لم يتخل عن الديمقراطية وإن عجز عن فهم جوهر الاشتراكية حتى عندما نادت الطبقة العاملة في ظلها بمطالبها الاشتراكية[30].

تعتبر هذه الدراسات التي جمعها لوكاش في كتابه هذا: (بلزاك والواقعية الفرنسية) ذات أهمية قصوى. فقد كتبها صاحبها وهو في أوج نضجه الفكري وتألقه الأدبي. وتعود أهميتها إلى ما تكشف عنه من حقائق وتتضمنه من آراء. فهي في آن واحد بحث في المناهج الابداعية التي تبناها كل من بلزاك وستندال وزولا في

كتاباتهم الروائية والنقدية، وتطبيق للمادية التاريخية في المجال النقدي. ففي نطاق هـذا المنهج النقـدي، الاجتماعي التـاريخي يتصدى لـوكاش لـروايتي بلزاك: «الفلاحون» و «الأوهام الضائعة» فيعالج الأولى بطريقة منطقية متماسكة تنم عن استعاب المؤلف لمنهجه النقدي، فهو في بداية التحليل يشير إلى أهمية هذه الرواية وإلى مـوقعها في تـطور بلزاك الفكري والفني، ثم يـطرح بعد ذلـك قضية بـالغة الخطورة والأهمية وتتعلق بتعارض الفن والموقف الفكـري (الايديـولوجي)، وهـو المأزق الذي واجه بلزاك وتجاوزه هذا الروائي عن طريق الانحياز إلى الفن بمعناه الصادق الأصيل. وفي مرحلةتالية من التحليل يعرض رؤية بلزاك إلى العالم مبيناً أساسها النظري، وذلك قبل أن يفصل القول في موضوع الرواية. وقد تطلب منه تحليل هذا العمل ـ مضموناً وشكلاً ـ جهداً كبيراً. فبحث هذه الرواية من زاويتي الشكـل والمضمون ليس سـوى بحث للمنهـج الابـداعي عنـد بلزاك. ومن أهم عناصر هذا المنهج الابداعي: مفهوم الواقعية الشخصية النموذجيـة، الرؤيـة إلى العالم ومصطلحات أخرى مثل التجريد والتجسيد الذي يعبر عن وحدة الاضداد.

ويتبع لوكاش نفس الغرار وهو يحلل رواية «الأوهام الضائعة»: يبدأ بمقدمة عامة يلقي فيها نظرة سريعة ـ ولكنها مفيدة ـ على رواية الـوهـم ويستشهد بـأمثلة منها تؤكد حقيقة وطبيعة هذا النوع من الرواية الذي ارتبط بفترة تاريخية في فرنـسا خاصة، تميزت بالاحباط والرؤية المأسـاوية إلى واقـع التطور الاجتمـاعي. ويثني بتحليل عميق يعتمد تشريح النص الروائي استناداً إلى معطيات الواقع والتاريخ، فيدرس شخصياته الأسـاسية وبناءه الفني (الشكل الدائري) ومنهج بلزاك الابداعي الذي هو المنهـج الكلاسيكي للرواية الفرنـسية. ويعرض لقضايا أخـرى فكريـة وفلسفية ذات صلة بالنقد الأدبي منها: العلية والمصادفـة والجوهـري والواقعي في النص الروائي، بالإضـافة إلى الملاحظات المتعلقة بالأسلوب وبالشكل والمضمـون عامة.

وإذا كـــان منهج لوكـاش النقدي ينهض على أساس من المادية التاريخية، فقد تخللته أحياناً بعض الآراء والمصطلحات المستمدة من «هيجـل» و «كانط». فقـد استشهد لوكـاش في تحليله لهذه الرواية بهيجـل واستعمل مصـطلح الوعي الخير والوعي الشرير، وورد على لسانه اصطلاح الماهية في معرض تنويه ببلزاك: «تكلم

عظمة بلزاك وديدرو في التعبير عن ماهية الواقع الرأسمالي الذي يتناقض مع رؤية بلزاك الفنية».

ومن الطبيعي بعد هذا، أن يحظى ماركس، وأنجلز إلى حد ما، باهتمام لوكاش. فهو يعتمد أقواله ونظرياته التاريخية والاقتصادية في أكثر من موضع، من دراساته. ويمكن القول أن هذه الدراسات في مجملها، هي قبل كل شيء تطبيق صارم للمادية التاريخية على بعض الابداعات الفنية تقيد فيها لوكاش بحرفية النص الماركسي، الاورثوذوكسي. ويلاحظ ـ فيها ـ غياب بعض الاصطلاحات التي استعملها لوكاش في أعماله الأولى مثل (البنية الحيوية الدالة) والوعي الممكن، والإمكانية الموضوعية[31].

وإذا كان لوكاش قد اشتهر ـ مؤخراً ـ بدراساته النقدية وبعنايته الخاصة بمفهوم الواقعية، فإن هذه الدراسات تؤكد ما ذهب إليه غولدمان حين قرر أن لوكاش يعتبر من كبار كتاب المقالة[32]، فضلاً عن كونه ناقداً أدبياً مرموقاً.

الهوامش

---

(1) *Balzac et la realisme français,* Georg Lu Kacs. Petite collection Maspero. 1967.
(2) نقله إلى العربية. أمير اسكندر وراجع الترجمة: د. عبد الغفار مكاوي الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
(3) المرجع السابق ـ مقدمة الطبعة العربية، ص 19.
(4) جورج لوكاش ـ هنري أرفون ـ ترجمة د. عادل العوا، ص 16.
(5) نفسه ص 16.
(6) *La théorie du roman* P. 91 - 105. Ed. Gonthier.
(7) نفسه ص 111 ـ 124.
(8) وخاصة: دراسات في الواقعية ـ دراسات في الواقعة الأوروبية، ، وبلزاك والواقعية الفرنسية الرواية التاريخية.
(9) دراسات في الواقعية الأوروبية ص 34 ـ 44.
(10) نفسه ص 55.
(11) نقلاً عن المصدر نفسه ص 59.
(12) نفسه ص 43.
(13) نفسه ص 44.
(14) نفسه ص 44.

(14) نفسه ص 49 ـ 50 .
(15) نفسه ص 65 .
(16) نفسه ص 66 ـ 67 .
(17) نفسه ص 71 .
(18) نفسه ص 72 .
(19) نفسه ص 73 .
(20) نفسه ص 76 .
(21) نفسه ص 78 ـ 79 .
(22) نفسه ص 88 .
(23) نفسه ص 101 ـ 102 .
(24) نفسه ص 108 .
(25) نفسه ص 113 .
(26) نفسه ص 115 .
(27) نفسه ص 116 .
(28) نفسه ص 117 .
(29) نفسه ص 120 .
(30) نفسه ص 120 .
(31) راجع التذييل الذي كتبه غولدمان لكتاب (نظرية الرواية) بعنوان: مدخل إلى أعمال لوكاش الأولى: (نظرية الرواية) ص 156 - 157 - 171
(32) مدخل إلى أعمال لوكاش الأولى ـ نظرية الرواية ص 169 ـ 170 .

مصطلحات

منسجم، متناسق	Coherent
مفهوم	Concept
تصور	Conception
شعور، وعي	Conscience
وعي قائم	Conscience reélle
تفكك البنيات	Destructuration
تتابع، تزامن	Diachronie
شامل	Englobaut
تكسوني، نشوئي	génétique
عايث، ملازم، مباطن	Immanent
توسط	Mediation
أوساط الكساء	Milieux de robe
نبالة الثوب (أو الكساء)	Noblesse de robe
نتاج عمل، أعمال، مؤلفات	Oeuvre
إجرائي	Operatoire
تأملي استبطاني، انعكاسي	Reflexif
تمثيل	Representation

خطاطة	Scheme
نزعة اجتماعية متطرفة	Sociologisme
نشوء أو تكون أو تشكل البنيات	Structuration
الوضعية القانونية ـ الأجتماعية	Statut
كيان قانوني	
كلية، كل	Totalité
تصنيف، نمذجة	Typologie
رؤية العالم، نظرة إلى العالم	Vision du monde



البنيوية التكوينية والنقد الأدبي

هذا الكتاب هو في الأساس ملف نشرته مجلة «آفاق» (يصدرها اتحاد كتاب المغرب) عن منهج البنيوية التكوينية التي أسسها لوسيان غولدمان. إعادة نشر الملف في كتاب يسد فراغاً في المكتبة النقدية العربية الحديثة، ويقدم المنهج البنيوي التكويني بشكل شبه متكامل.

يتميز مشروع غولدمان بكونه اتخذ العمل الأدبي مجالا أساسيا لبلورة منهج ينطلق من العمل ذاته ومستعملا منهجية سوسيولوجية وفلسفية لاضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات انتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم. لقد كان غولدمان يعتبر هذه القراءة للأعمال الأدبية والفكرية أساسية وسابقة على القرارات الأخرى، إلا أن ما أنجزه من تحليلات وتطبيقات، على أهميته، لا يزكي المشروع في طموحاته البعيدة، وإنما يجعله مشروعا مفتوحا قابلاً للنقد والاضافات. وهذا الجانب هو ما حاول بعض الباحثين ان يعمقوه ضمن المنهج الغولدماني.

مؤسسة الأبحاث العربية

الطبعة الثانية